papiredo
rivista scientifica online

04 (2025)
1 dicembre 2025

abapa accademia belle arti palermo
Dcoda dipartimento comunicazione didattica dell'arte

Papireto. Rivista scientifica online - Online Scholarly Journal

Sede e redazione: Via Papireto 1 - Palermo (Italia)
https://papireto.accademiadipalermo.it/
Registrazione presso il Tribunale di Palermo n. 2/2025 del 28 marzo 2025
ISSN 2974-668X / DOI 10.57661/PAPIRETO / OCLC 1375300086
Anno 1, n. 1 (2022), 1 dicembre 2022

Direttore editoriale/ Editor-in-Chief
Luigi Agus

Direttore responsabile/ Menaging Editor
Rosario Perricone

Coordinatore scientifico/ Deputy Editor
Giancarlo Germanà Bozza

Comitato scientifico/ Advisory Board
Pietro Airoldi
Alessandra Buccheri
Valeria Cammarata
Roberto Cassanelli
Benjamin Couilleaux
Antonio D'Amico
Maria Sofia Di Fede
Isabella Di Liddo
Umberto De Paola
Laura Facchin
Claudio Gamba
Serena Giordano
Caterina Greco
Giulia Ingarao
Concetta Masseria
María Jesús Martínez Silvente
Paola Nicita
Rosario Perricone
Sofia Ponte
Yuri Primarossa
Rafael Ramos Sosa
Sergio Rossi
Flavia Zisa

Credits
ufficio comunicazione_abapa

Graphic Design - Web Development
Roberto Patti, Sofia Ingrillì

Traduzioni / Translations
Dominic McElwee

Redazione/Editorial board
Luigi Agus
Giancarlo Germanà Bozza
Rosario Perricone

Referees
Luigi Amato
Raúl Armando Amorós Hormazábal
Patricia Andrés González
Giuseppe Antista
Domenico Attademo
Fina Serena Barbagallo
Costanza Barbieri
Barbara Bergaglio
Marco Betti
Massimo Bonura
Cristina Borgioli
Alessandro Botta
Doriana Bruccoleri
Alessandra Buccheri
Marcello Buffa
Alma Cristina Casula
Elena Catra
Maria Ange Causarano
Giuseppe Cipolla
María Teresa Cortón de las Heras
Alberto Cottino
Valeria Costanza D'Agata
Antonio D'Amico
Giuseppina De Marco
José Antonio Díaz Gómez
Isabella Di Liddo
Valeria Di Piazza
Elisabetta Di Stefano
Harula Economopoulos
Laura Facchin
Viviana Farina
Massimiliano Ferrario
Eva Frapiccini
Dalma Frascarelli
Claudio Gamba
María Esther Galera Mendoza
Marina Giordano
Giulia Ingarao
Dario La Mendola
Giuliano Lombardo
Valeria Maggiore
Vincenzo Magro
Giuseppina Manca di Mores
Rosalia Francesca Margiotta
Lucia Masina
Federica Muzzarelli
Ida Parlavecchio
Pietro Piazza
Salvatore Pitruzzella
Ivana Randazzo
Rita Randolfi
Laura Rodríguez Peinado
Sergio Rossi
Floriana Savino
Sandro Scalia
Paolo Daniele Scirpo
Anastasia Segneri
Daniela Tartaglia
Salvatore Tedesco
Emilia Valenza
Stefano Valeri
Flavia Zisa

Accademia di Belle Arti di Palermo
Dipartimento di Comunicazione e Didattica dell'Arte

Copyright © 2022 Papireto — rivista scientifica online | abapa.it
Tutti i diritti sono riservati - All rights reserved

Papireto IV (2025) - pp. 3-6
ISSN 2974-668X
DOI: 10.57661/papireto/0400

Un viaggio, una tappa, un orizzonte

Luigi Agus
Accademia di Belle Arti di Palermo

A journey, a stage, a horizon

Il viaggio di *Papireto*, iniziato appena tre anni orsono[1], giunge alla sua quarta tappa con la pubblicazione del ricco numero 4 della rivista scientifica dell'Accademia di Belle Arti di Palermo. Un appuntamento che coincide con due importantissimi riconoscimenti per quella che è, al momento, l'unica rivista interdisciplinare completamente *open access* e *peer review* del comparto dell'Alta Formazione Artistica e Musicale (AFAM). *Papireto*, infatti, è stata inserita nell'elenco delle riviste scientifiche ANVUR (Agenzia nazionale di valutazione del sistema universitario e della ricerca) in area 10 (Scienze dell'antichità, filologico-letterarie e storico-artistiche) e in area 11 (Scienze storiche, filosofiche, pedagogiche e psicologiche)[2] e, a livello internazionale, nell'*Emerging Sources Citation Index* di Web of Science[3], il più importante indice di riviste scientifiche a livello mondiale. Riconoscimenti che premiano un impegno intenso nel portare avanti questo progetto, che ora sta iniziando a dare i suoi frutti, ma che - al contempo - richiede ancora maggiore impegno per il prossimo futuro.

Un viaggio, dunque, iniziato solo nel 2022, che ha già visto approdi fondamentali per una rivista scientifica, che in questo relativamente breve lasso di tempo ha visto una crescita esponenziale, sia per quanto riguarda il numero crescente dei collaboratori, sia per la sua diffusione, sia, infine, per la sua riconoscibilità e reputazione. Sono, attualmente, 63 i referee, tutti esperti di chiara fama, liberi ricercatori o afferenti alle più importanti accademie, università o istituti di ricerca italiani, francesi e spagnoli, a cui si aggiungono i 23 membri fissi del Comitato Scientifico internazionale e i tanti autori che hanno inviato le loro proposte in questi quattro anni, non tutte accolte a seguito di referaggio. A testimonianza di questa crescente partecipazione è la quantità di articoli, quasi 50, giunti per il numero 4 della rivista, che dopo attenta valutazione con metodo *double-blind* dei referee, si sono ridotti ai 26 pubblicati - tre nella sezione *Studi*, 15 in *Frammenti* e nove in *Dossier* - a cui se ne sommano altri undici nelle sezioni *Rassegna* e *Recensioni*.

Tra i tanti che, fin dalla partenza di questo avventuroso viaggio,

CC BY ND

ha creduto nel progetto va menzionato, senza dubbio, Roberto Cassanelli, grande studioso e storico dell'arte, improvvisamente scomparso il 30 ottobre 2024 all'età di settant'anni lasciando un vuoto incolmabile in tutti noi che, fino all'ultimo, abbiamo contato sulla sua collaborazione e competenza. Per ricordare questa straordinaria figura di poliedrico storico dell'arte *Papireto* ha deciso di dedicargli l'intera sezione *Dossier* di questo numero, raccogliendo contributi che trattano tematiche a lui molto care, dall'arte lombarda, alla storia della fotografia, fino alla storia dell'arte medievale e la tutela del patrimonio artistico, a cui, proprio Cassanelli, aveva dedicato l'ultimo suo contributo pubblicato postumo nel numero 3 di questa rivista[4]. Nove articoli, accuratamente selezionati, prima attraverso gli abstract pervenuti a seguito di un *call for papers*, poi attraverso referaggio a doppio cieco. Un tributo dovuto, ma soprattutto sentito, come ho rimarcato nel breve pezzo di presentazione della sezione a cui si rinvia per ogni approfondimento.

L'occasione dei nuovi importanti riconoscimenti, che aumentano ulteriormente la diffusione della rivista a livello planetario, dandogli al contempo un riconoscimento di altissimo valore scientifico, è stata anche motivo per qualche piccolo cambio nell'impaginazione degli articoli. In questo numero, infatti, presentano nella prima pagina il titolo, l'abstract e le parole chiave in inglese, elementi che precedentemente erano inseriti nell'indice, che ora riporta solo il doppio titolo - quella nella lingua dell'articolo e l'altro in inglese - e l'abstract nella lingua con cui è redatto l'articolo. Piccoli miglioramenti che rendono più facilmente comprensibile il contenuto dei singoli contributi ad un pubblico internazionale, a cui *Papireto* si rivolge.

La metafora del viaggio, con cui si è aperto per riassumere gli ultimi progressi della rivista, può essere utilizzata anche per descriverne il ruolo assunto da *Papireto* nel dibattito sulle arti in una proiezione internazionale. Mi riferisco alle arti, e non all'arte, per significare quel complesso e articolato cosmo che comprende sia il versante esecutivo per la realizzazione di manufatti, che poi vengono classificati come opere d'arte, sia quello storico-critico, filosofico e antropologico, attraverso cui possono essere compresi e analizzati. Le opere d'arte, infatti, sono e vanno considerate primariamente "oggetti". Infatti, solo un condizionamento generale, "proprio del nostro tempo e orizzonte tecnologico", ci porta "a concepire le opere d'arte in termini prevalentemente iconici, come pure immagini, che pervadono ogni giorno il nostro spazio visivo, veicolate da tutta una serie di media"[5]. Una distorsione interpretativa di tali "oggetti" che genera effetti stranianti, mentre occorre ricollocarli nel giusto alveo, entro precisi argini interpretativi ed esegetici, che devono rappresentare l'orizzonte critico di uno storico dell'arte, piuttosto che di altre figure deputate all'analisi delle arti. In tal senso si colloca il viaggio - insieme avventuroso, affascinante, profondo - che parte da un dato fattuale, l'oggetto, per giungere a quello intellettuale, la sua esegesi interpretativa, finalizzata a ricomporne la genesi, frutto delle abilità intellettuali e pratiche dell'artista.

Un viaggio che può essere percorso anche in senso inverso, se ci poniamo dal punto di vista di un artista. Ecco, una rivista scientifica nata e sviluppata in una accademia di belle arti deve avere questo preciso scopo, questa missione. Non tanto unire in qualche modo gli aspetti "pratici", di quello che un tempo era considerato "mestiere" o meglio "professione", con quelli teorici del moderno storico dell'arte, quanto piuttosto sviluppare un dibattito inclusivo - ma allo stesso tempo pervasivo - sulle arti, secondo un approccio interdisciplinare, proprio come fosse un iter, un percorso - dunque un viaggio - verso terre sconosciute e ignote, che una volta percorse ci appaiono subito familiari.

Sono ovviamente lontani i tempi "in cui è il firmamento a tracciare la mappa delle vie accessibili e da battere, rischiarandole alla luce delle stelle"[6]. Tuttavia, gli artisti continuano ad avere una certa dimestichezza con quei sentieri, ora illuminati dalle ragioni dello spirito o, meglio, dallo spirito della ragione. La razionalità, infatti, non solo non è incompatibile col fare artistico, ma ne è il primo fondamento, posto che è l'unico modo per tradurre le idee

in oggetti che abbiano un qualche significato profondo relazionato con l'ambiente e la cultura in cui è immerso l'artefice.

Secondo tale approccio gli oggetti classificabili come opere d'arte assumono un valore certamente anti-iconico, passando da essenziale immagine significante a oggetto fattuale dotato di significato. Nel primo caso la percezione, infatti, sopravanza la natura stessa del prodotto artistico per trasformarlo in una visione astratta a cui si assegnano mutanti significati psicologici legati talvolta alle vicende biografiche; nel secondo, invece, l'oggetto assume il ruolo di significante di un preciso significato, i cui valori estetici sono funzionali a tale scopo e non la finalità ultima di colui il quale lo esperisce. L'artista dunque è uno che vive il proprio tempo, ne trae spunto e trasforma tale visione in concetti universali, che poi traduce in arti visive, come uno scrittore li reinterpreta in un romanzo o un regista in un film. Chiaramente nessuno di questi restringe il campo narrativo al proprio inconscio, ma casomai lo usa per interpretare la realtà che lo circonda, attraverso un approccio olistico con cui considera tutti quei molteplici fattori culturali che il significato, espresso attraverso il significante-opera, pretende di veicolare. In tal senso l'interdisciplinarietà di una rivista accademica diviene, più che un'opzione, una necessità. Tale approccio, che costituisce uno dei caratteri peculiari della rivista *Papireto*, tuttavia, poiché potrebbe generare spaesamento nel lettore - che troverebbe saggi apparentemente slegati tra loro e di argomenti differenti nel medesimo numero - si è deciso di accompagnare il titolo delle sezioni *Studi* e *Frammenti* con un sottotitolo in lingua inglese che definisce meglio l'argomento trattato dall'articolo. In tal modo sono stati organizzati e sistemati in questo numero i contributi ricevuti che, pur rappresentando l'esito della ricerca di ciascuno studioso nel proprio campo di studi, assumono in questo modo una articolata consequenzialità.

Definite meglio le novità introdotte e i traguardi raggiunti durante il viaggio intrapreso con la rivista *Papireto*, mi sia consentito qualche cenno sugli ultimi sviluppi tragici dei conflitti che stanno insanguinando attualmente alcune nazioni alle porte dell'Europa. Non si tratta di pura divagazione, ma di una necessità anche per una rivista scientifica come questa trattare tali argomenti di attualità che stanno radicalmente modificando abitudini, costumi e percezione stessa della realtà. La tragedia di Gaza - che da più parti è stata definita come genocidio - e la brutale invasione russa dell'Ucraina - con i crimini verso l'umanità ormai accertati -, rappresentano attualmente due fatti che hanno, quale radice comune, il nazionalismo esasperato basato su un sentimento razzista che oramai ottenebra le menti di chi alimenta tali conflitti insensati.

Gaza, una delle città più antiche del mondo, ricca di storia e popolata da sempre da diversi gruppi entico-religiosi che hanno convissuto per secoli, è ormai una landa desolata, una pozza di fango dove tentano di continuare a sopravvivere i sui abitanti, ormai allo stremo. Il terribile attacco di Hamas del 7 ottobre ha infatti scatenato una brutale e sproporzionata reazione di Israele, che ha prodotto oltre 60 mila morti, tra cui almeno 20 mila bambini, ha devastato quasi completamente il suo territorio - ormai reso inabitabile - e ha avuto come ulteriore conseguenza l'accentuazione dei raid dei coloni in Cisgiordania. Una autentica follia del tutto ingiustificabile, soprattutto se si considera nel suo complesso anche la brutale repressione attuata dall'IDF nei confronti dei palestinesi, spesso incarcerati per mesi o anni senza processo o formali accuse in prigioni-lager come Sde Teiman, dove sono stati documentati episodi terrificanti di tortura e violenza, spesso sostenuti da parte della popolazione israeliana che considera i palestinesi come sub umani.

Un approccio razzista che, in forme diverse, sta diffondendosi anche in Europa, sostenuto da partiti di estrema destra che, spesso, fondano le loro radici ideologiche in una religiosità bigotta e superficiale o in presunte tradizioni peculiari, che in realtà sono frutto proprio di sostrati culturali tutt'altro che uniformi e monolitici. Lo stesso che ritroviamo nella Russia attuale, che tenta di giustificare l'ingiustificabile invasione dell'Ucraina proprio con tali as-

surde argomentazioni, esasperando le differenze - sovente artificiose e fantasiose - e demonizzando l'avversario.

Dicotomie che stanno generando migliaia di morti, la devastazione di enormi porzioni di territorio, ma che soprattutto costituiscono il tentativo più brutale ed estremo di cancellazione dell'identità culturale di intere popolazioni dopo il secondo conflitto mondiale. Fatti che una rivista che si occupa di arti - nell'accezione che è stata ben esplicitata poc'anzi - non può non prendere in seria considerazione e stigmatizzare fermamente. Sarebbe, infatti, una grave omissione non parlarne, ma soprattutto non prendere posizione contro la barbarie che minaccia, ogni giorno, le nostre democrazie, la nostra libertà di espressione e movimento, perché ovunque ci sia un oppresso occorre intervenire in sua difesa senza esitazione, ma soprattutto evitando, in qualche modo, di giustificare l'aggressore o chiunque usi la violenza estrema per una presunta difesa.

Occorre essere vigili e intransigenti, in quanto non si può mai tollerare l'intolleranza, perché "la malattia che porta al totalitarismo non è mai di quelle malattie che si chiamano incurabili, contro le quali l'organismo colpito non può nulla. È una malattia di cui muore l'organismo che vuole veramente morire, e che rinunzia perciò a difendersi"[7]. Raggiungere una tappa fondamentale di un viaggio significa, anche, avere la consapevolezza della terra in cui si approda e di tornare a salpare verso un orizzonte non offuscato dalle nebbie dell'insipienza.

Note

Per la vicenda storica di Papireto, si veda: Luigi Agus, *"Papireto", uno spazio per la ricerca scientifica AFAM*, in: Giovanni Albini et al. (a cura di), *Atti del II Convegno Nazionale. ANDA Associazione Docenti AFAM*, Roma 2025, pp. 215-219.

[2] L'inserimento di Papireto nell'elenco delle riviste scientifiche italiane tenuto dall'ANVUR è avvenuto con Delibera del Consiglio Direttivo n. 212 del 17/09/2025 per l'area 11 e con Delibera del Consiglio Direttivo n. 236 del 02/10/2025 per l'area 10.

[3] La comunicazione dell'inserimento di Papireto nell'indice delle più importanti riviste scientifiche emergenti di *Web of Science*, effettuata dal *Content delivery & onboarding* e dall'*Editorial selection & products* di Clarivate, è del 06/11/2025; link del catalogo WoS di rinvio a Papireto: https://mjl.clarivate.com://search-results?issn=2974-668X&hide_exact_match_fl=true&utm_source=mjl&utm_medium=share-by-link&utm_campaign=search-results-share-this-journal (ultima consultazione 17/11/2025, ore 21.00).

[4] Roberto Antonio Cassanelli, *La tutela al tempo della guerra civile. Considerazioni in margine alla mostra "Arte liberata 1937-1947. Capolavori salvati dalla guerra"*, in "Papireto", 3 (2024), pp. 259-267.

[5] Caterina Zaira Laskaris, *Artes e technes. Introduzione allo studio storico delle tecniche artistiche*, Milano 2023, p. 3.

[6] György Lukács, *Teoria del romanzo*, Milano 1999, p. 23.

[7] Altiero Spinelli, *Introduzione*, in Alfred Grosser, *Hitler. Nascita di una dittatura*, Bologna 1962.

Received: 16/07/2025
Approved: 30/07/2025

Papireto IV (2025) - pp. 7-35
ISSN 2974-668X
DOI: 10.57661/papireto/0401

Teste grottesche e caricature. Ribera, Guercino e Pier Francesco Mola: disegni a confronto

Viviana Farina
Accademia di Belle Arti di Napoli

Grotesque Heads and Caricatures. Ribera, Guercino, and Pier Francesco Mola: A Comparative Study of Drawings

Abstract: This essay examines grotesque and caricatural drawings by Jusepe de Ribera (1591-1652), Giovanni Francesco Barbieri, known as Guercino (1591-1666), and Pier Francesco Mola (1612-1666), focusing on the iconographic and technical connections among the three artists. Through a comparative analysis, it explores their shared cultural foundations in the Carracci tradition, with particular attention to the dialectical relationship between classical idealization and expressive distortion. Special emphasis is placed on the graphic legacy of Leonardo da Vinci and the satirical innovations introduced by the Carracci, which are identified as crucial precedents for understanding the stylistic and conceptual specificities of the works discussed. A close iconographic and stylistic reading of selected drawings and prints reveals how physical deformity is imbued with moral, ethical, and symbolic meanings. The essay also offers revised attributions and new interpretations, bringing to light previously unexplored connections between Ribera, Guercino, and Mola. A distinctive contribution of this study is its original comparative reading of the humorous graphic production of Ribera and Guercino–two artists born in the same year who, despite never having been systematically compared in this context, display a striking visual and conceptual affinity. Although the origins of this resonance remain partly obscure, it cannot be explained solely by Ribera's early stay in Emilia Romagna in 1611. The essay also addresses the longstanding attributional issues surrounding Pier Francesco Mola, whose drawings have frequently been misattributed to Ribera and vice versa–an interpretive tangle this study seeks to clarify and reframe.

Keywords: Caricature, Grotesque, Italian Baroque drawing, Ribera, Guercino, Mola, Leonardesque and Carracci tradition.

Di recente, Mary Vaccaro ha riaperto la questione della priorità nell'invenzione del genere artistico della caricatura nel contesto

Figura 1. William Hogarth, *Characters and Caricaturas*, acquaforte, New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 32.35(152) (1743). © MET

della Bologna di Agostino (1557-1602) e Annibale Carracci (1560-1609). La studiosa ha preso le mosse dall'acquaforte ideata nel 1743 da William Hogarth (1697-1764), intitolata *Characters and Caricaturas*[1] [fig. 1]. In quel momento storico, la caricatura – intesa come modalità espressiva di origine italiana – era ancora scarsamente conosciuta in Gran Bretagna. Il tipografo londinese Arthur Pond aveva cominciato nel 1736 a pubblicare incisioni tratte e ispirate ai disegni umoristici di Pier Leone Ghezzi (1674-1755), Annibale Carracci, Carlo Maratti (1625-1713) e Guercino (1591-1666), privilegiando per lo più esempi dal tono fortemente grottesco. Hogarth giudicò di cattivo gusto le stampe di Pond e creò *Characters and Caricaturas* con l'intento di mettere in guardia contro quella che egli considerava una forma espressiva straniera ormai degradata.

Questa prima versione della stampa, concepita come ricevuta per gli abbonati alla sua celebre serie *Marriage à la Mode* (1745), esprime una netta condanna dell'esagerazione e, per converso, un'esaltazione del naturalismo, che Hogarth elevava a obiettivo primario. Un pannello nella parte inferiore della composizione stabilisce una dicotomia di principio: tre teste ispirate a Raffaello, ritenute espressione di una gamma fisiognomica lecita per la rappresentazione dei personaggi, sono poste in contrasto con una sequenza di teste grottesche, attribuite da Hogarth a Pier Leone Ghezzi, Annibale Carracci e Leonardo da Vinci (1452-1519). A due vedute laterali di volti di uomini ridicoli, che il britannico ascrive ad Annibale, fa seguito un profilo tratto da un disegno grottesco di Leonardo noto attraverso repliche e incisioni, tra cui spicca la stampa realizzata in controparte nel "1660" o "1666" da Wenceslaus Hollar (1607-1677) – parte di una serie di quattro teste tutte derivate dal toscano[2]. Nella parte superiore di *Characters and Caricaturas*, ulteriori esempi di fisionomie sono proposti in una disposizione seriale di teste maschili viste di lato, costruita secondo una progressione scalare che richiama i disegni caricaturali di Annibale Carracci.

Quest'ultimo è tradizionalmente considerato l'inventore della caricatura, e il termine stesso - dal verbo italiano "caricare", nel senso di "rinforzare" - sembra essere stato impiegato pubblicamente per la prima volta in riferimento alla sua opera. In tempi più recenti, tuttavia, tale riconoscimento di priorità è stato oggetto di revisione critica, con particolare riferimento al contributo del fratello Agostino, sollevando dubbi sulla precedenza spettante ad Annibale. Per Mary Vaccaro, la questione andrebbe compresa in modo più profondo alla luce degli intenti artistici condivisi dai due fratelli, fondatori, insieme al cugino Ludovico (1555-1619), di una rinomata accademia nella quale il genere satirico della caricatura era ampiamente praticato.

Le fonti biografiche del Seicento attestano che Annibale continuò a coltivare tale esercizio anche dopo il suo trasferimento a Roma, avvenuto nel 1595, e ne intuì e sfruttò le potenzialità espressive – un'evoluzione del linguaggio figurativo che verrà in seguito generalmente associata a Gian Lorenzo Bernini (1598 -1680). La scarsità delle testimonianze visive giunte fino a noi, tuttavia, continua a sollevare interrogativi circa le origini della satira sociale

e della caricatura in senso lato, questioni che forse sarebbe opportuno lasciare ancora aperte.

Nella prefazione al volume di acqueforti tratte da disegni attribuiti ad Annibale Carracci e raffiguranti artigiani bolognesi, pubblicato a Roma nel 1646, Monsignor Giovanni Antonio Massani – celatosi sotto lo pseudonimo di Giovanni Atanasio Mosini – definisce Annibale "il principale autore, e maestro" della caricatura, osservando che ne realizzò un numero assai cospicuo, opere tutte "stimatissime da coloro, che gli hanno veduti, ò potuto havere". Massani fornisce così la più antica esposizione articolata nota sull'argomento, apparentemente fondata sulle stesse opinioni espresse da Annibale in prima persona[3]. Secondo il racconto, quest'ultimo sosteneva che il gioco e lo scherzo non fossero unicamente prerogative dell'essere umano, bensì istinti naturali condivisi anche dagli animali, i quali fin dalla nascita rivelano un'inclinazione al divertimento. La natura stessa, affermava il pittore, pare compiacersi nel creare deformità e sproporzioni – un naso eccessivamente grande, una gobba prominente – e sembra in certo modo "ridere" di queste alterazioni per puro diletto. Quando l'artista si pone ad imitare tali deformità naturali, prova egli stesso piacere, e riesce, a sua volta, a trasmettere divertimento a chi osserva. Se poi il pittore, pur senza compromettere la somiglianza con il soggetto, accentua tali imperfezioni, può giungere a creare una particolare tipologia di ritratto che, nella scuola dei Carracci, veniva denominata "ritrattini carichi". Questo procedimento, aggiungeva Annibale, introduce una terza fonte di piacere: la caricatura, che, se ben realizzata, è capace di suscitare nello spettatore un riso ancora più spontaneo e incontenibile[4].

Per Annibale il *ritrattino carico* era un'opera che richiedeva notevole perizia artistica e una profonda conoscenza della natura. A suo giudizio, il processo creativo che conduce a questo particolare genere si fonda su un principio comune a quello seguito dai grandi maestri – come Raffaello – i quali, non appagati dalla bellezza così come si presenta in natura, aspiravano a crearla *ex novo*, componendo idealmente le parti più armoniose tratte da più soggetti distinti. In tal senso, potevano trarre ispirazione dalle statue più perfette, combinando singoli elementi selezionati per dar vita a un'opera idealizzata, perfettissima. Analogamente, la caricatura, secondo Annibale, va oltre la natura: essa mira a creare una sorta di "bella deformità", ottenuta mediante l'accentuazione di difetti reali – un naso particolarmente prominente, una bocca eccessivamente larga – fino a farne elementi costitutivi di una nuova forma estetica. L'artista, amplificando consapevolmente tali caratteristiche, coopera con la natura e ne esaspera gli aspetti più eccentrici, trasformando l'oggetto rappresentato in una forma di piacere visivo e di ilarità per l'osservatore[5].

Si ricordi che Giovanni Antonio Massani era particolarmente ben informato sull'argomento grazie al suo legame personale con il monsignore bolognese Giovanni Battista Agucchi (1570-1632), diplomatico papale e profondo conoscitore dell'ambiente artistico romano.

Anche Giovan Pietro Bellori (1613-1696), nelle *Vite de' pittori, scultori et architetti moderni* del 1672, si sofferma sul contributo di Annibale Carracci alla nascita del genere caricaturale, raccontando come il maestro bolognese non fosse solo abile nel rendere a parole un concetto arguto, ma sapesse esprimerlo con eguale efficacia attraverso il disegno a penna. Proprio da tali esercizi grafici, riferisce Bellori, ebbero origine dei "ritratti burleschi, ovvero caricati", che suscitavano diletto nello spettatore[6]. I termini impiegati dal biografo – *burlesco* e *caricato* – rimandano a un tipo di raffigurazione che, pur mantenendo la somiglianza con il soggetto, ne accentuava i difetti naturali, fomentandoli fino al punto da generare una somiglianza ridicola, idonea a suscitare il riso.

È ancora Bellori a menzionare i numerosi esempi creati da Annibale, incluso un libro di disegni caricaturali oggi perduto, che era appartenuto al principe Lelio Orsini. Il titolo dell'opera – trascritto da Bellori – è significativo: *Il libro di ritratti caricati che fra elettiissimi disegni serva il signor don Lelio Orsini principe di Nerola con varie facezie di volti strani e giocosi delineati di penna e motti piacevoli*. Si trattava, dunque, di una

Figura 2. Jusepe de Ribera, *Grande testa grottesca*, New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 17.3 (1622 ca.) © MET

raccolta sistematica, tanto ricca di variazioni fisionomiche quanto di ingegnose trovate verbali, eseguita con quella leggerezza inventiva che caratterizza l'umorismo visivo carraccesco. Al contrario, nella *Vita* di Agostino Carracci, Bellori non fa alcuna menzione di caricature, alimentando così l'idea di una paternità prevalente di Annibale nella definizione di questo linguaggio figurativo.

Come è stato messo in luce da Mary Vaccaro, la più precoce fonte letteraria del Seicento in cui entrambi i fratelli Carracci sono menzionati quali esperti nella pratica del genere artistico della caricatura – sebbene il termine non vi compaia ancora esplicitamente – è però costituita dalle *Considerazioni* redatte tra secondo e terzo decennio da Giulio Mancini (1559-1630). L'archiatra di papa Maffeo Barberini non si limita a lodare il solo Annibale, ma richiama anche il talento di Agostino nel comporre immagini divertenti, che egli definisce "composizioni facete". Tali immagini erano, secondo il racconto, accompagnate da "terzetti e madrigali", a riprova di una pratica artistica che si estendeva oltre il disegno, intrecciandosi con il gioco colto della poesia leggera. Mancini aggiunge infine che un gentiluomo, di cui non viene però rivelato il nome, possedeva un intero volumetto contenente queste opere[7].

Quando si passa ad analizzare la testimonianza di Carlo Cesare Malvasia (1616-1693), pubblicata a Bologna nel 1678, lo scenario si modifica sensibilmente. Il ruolo della città felsinea viene infatti esaltato rispetto a quello della capitale papale, e il biografo sottolinea come Annibale Carracci, sin dai suoi primi anni, avesse dimostrato un'innata propensione e un genio singolare per la realizzazione di disegni satirici nella forma della caricatura. A differenza di Bellori, Malvasia inquadra il raggiungimento di tale forma artistica all'interno dell'esperienza dell'Accademia degli Incamminati, nella quale la caricatura avrebbe rivestito un ruolo didattico fondamentale. Frattanto - narra sempre il conte - il fratello maggiore, Agostino, aveva a sua volta inventato un genere burlesco pittorico distinto, che egli stesso chiamava "divinarelli pittorici": enigmi disegnati che, attraverso pochi tratti di penna, alludevano a concetti complessi e spesso di natura allegorica. Di queste immagini, osserva Malvasia, circolavano numerosi fogli sparsi, e non solo disegni sistematizzati in volumi[8].

Dalla medesima testimonianza dell'autore bolognese, si apprende che coloro i quali avevano il privilegio di visitare lo studio dei Carracci non potevano sottrarsi alla curiosità dei cugini per un disegno alterato nei tratti. I pittori, infatti, erano soliti abbozzare rapidamente i loro soggetti, trasformando ogni peculiarità fisiognomica in chiave umoristica, spesso in modo sorprendente. Questi "ritrattini carichi" non evocavano soltanto analogie con il mondo animale – tema largamente diffuso nella trattatistica fisiognomica anche di epoca precedente – ma anche con oggetti inanimati, come cuscini o lampade. Nessuno di questi disegni, purtroppo, è giunto sino a noi. La capacità di ren-

Figura 3. Jusepe de Ribera, *Testa grottesca con gozzi*, Londra, The Wellcome Trust, inv. 5453I (1622 ca.). © Wellcome Collection; Figura 4. Giovanni Francesco Barbieri detto il Guercino, *Caricatura di un contadino*, ubicazione ignota (già collezione di Miss Armide Oppé, poi New York, W. M. Brady & Co), (1635 ca.).

dere un ritratto parodico con pochi segni essenziali, senza compromettere l'identità della persona raffigurata, presupponeva un'estrema agilità mentale e manuale. Come i "divinarelli pittorici", la caricatura costituiva un prezioso strumento didattico e analitico, attraverso il quale i Carracci poterono affinare il proprio spirito critico, godendo al tempo stesso del piacere ludico dell'invenzione. La caricatura, infatti, ha contribuito a reclutare, addestrare e ispirare nuovi artisti, fungendo da forma di gioco sociale capace di stimolare l'osservazione acuta e l'ingegno.

Mentre i Carracci adottavano tale particolare forma di grafica umoristica come elemento centrale nella pratica della loro accademia – e sono con ogni probabilità i coniatori stessi della definizione di "ritrattino carico" – se essi debbano essere considerati i veri creatori del genere rimane, secondo Mary Vaccaro, un aspetto meno certo di quanto si sia a lungo ritenuto.

I primi studi pionieristici sulla caricatura, condotti da Heinrich Brauer e Rudolf Wittkower (1931)[9], e successivamente da Ernst Kris ed Ernst Gombrich (1938)[10], insistevano sul fatto che la distorsione consapevole delle caratteristiche individuali di un soggetto a fini comici, e la sua ricezione come forma d'arte autonoma, non avrebbero avuto precedenti significativi prima dell'attività dei Carracci. Tuttavia, di fronte agli accidenti della storia della trasmissione e conservazione delle opere grafiche, possiamo davvero esserne certi?

Per definizione, la caricatura presuppone sia un intento ridicolizzante, sia la rappresentazione di persone reali. E tuttavia, la stessa Vaccaro si chiede ora se tale presupposto non risulti, a ben vedere, eccessivamente restrittivo. I disegni che precedono le invenzioni dei Carracci – in particolare le cosiddette "teste grottesche" di Leonardo da Vinci – sono stati a lungo esclusi dal novero della caricatura propriamente detta. Eppure, alcuni di essi sembrano a tutti gli effetti vere e proprie beffe grafiche, prese in giro di individui riconoscibi-

Figura 5. Jusepe de Ribera, *Testa di uomo incappucciato*, Windsor Castle, The Royal Collection (1622-1640), inv. RCIN 907211; Figura 6. Giovanni Francesco Barbieri detto Guercino, *Testa di giovane con la bocca aperta da sinistra*, Windsor Castle, The Royal Collection (1620-1640), inv. RCIN 907213. © Royal Collection Trust

li, realizzate con chiaro intento umoristico[11]. Questa pratica conobbe una significativa continuità a Milano, per esempio tra gli artisti gravitanti intorno all'Accademia della Val di Blenio, dove i fogli caricaturali recano talora esplicitamente i nomi dei personaggi oggetto dello scherzo grafico[12].

Per quanto riguarda i Carracci, ci troviamo di fronte a una doppia perdita: non solo una parte consistente della loro produzione grafica risulta dispersa, ma anche l'identità delle persone effettivamente riprodotte nei loro *ritrattini carichi* resta, nella maggior parte dei casi, un enigma irrisolto. Così come il processo di *electio*/idealizzazione – inteso come selezione e composizione della bellezza ideale sulla scorta di maestri quali Raffaello – tendeva a generalizzare le fisionomie, talvolta al punto da renderle irriconoscibili, anche il meccanismo della distorsione finisce per allontanare l'immagine dal soggetto reale. È tuttavia chiaro che sia Annibale sia Agostino praticarono la caricatura lungo l'intero arco della loro carriera. Le filigrane di alcuni disegni hanno consentito, ad esempio, di confermare che Agostino realizzò schizzi giocosi pure dopo aver lasciato Roma per trasferirsi a Parma, nel 1600: ne è un esempio eloquente il disegno a caratterizzazione segnica e tematica fortemente infantili delle collezioni reali britanniche n. RCIN 901996 *verso* (*Caricature di tre uomini*)[13].

Il quadro serve da premessa all'argomento odierno: sono infatti proprio i Carracci, e le loro sperimentazioni grafiche burlesche, conosciute tra l'Emilia-Romagna e Roma, a costituire il presupposto della tradizione deformante che sarà poi ripresa da un emiliano come Giovan Francesco Barbieri il Guercino, ma anche dal suo coetaneo spagnolo vissuto sempre in Italia: Jusepe de Ribera (1591-1652).

Del rapporto di dipendenza culturale che quest'ultimo, originario di Xàtiva, nel Regno di Valencia, sviluppò nei confronti della cultura carraccesca, mi sono lungamente occupata altrove[14]. Avevo già altresì cercato di mettere in luce una prima possibile lettura sinottica tra la sua opera grafica a tema grottesco e caricaturale con quella di analoghi temi di Guercino, sottolineando come tale indubbia affinità di intenti costituisca un'efficace via d'accesso anche all'indagine sui fogli satirici di un altro artista cruciale: Pier Francesco Mola, spesso confuso per Ribera[15].

Vorrei ripartire, a tal fine, da una celeberrima acquaforte con ritocchi a bulino dello spagnolo, nota con il titolo moderno di *Grande testa grottesca* [fig. 2]. La stampa, firmata in basso, è databile intorno al 1622, in virtù del fatto che tale data è inscritta nella cosiddetta *Piccola testa grottesca*, incisa su una lastra di rame di dimensioni inferiori, ma concepita in stretta relazione con la prima[16]. L'invenzione iconografica è ben nota e vanta una nutrita bibliografia[17], ma sembrerei la sola a proporne una lettura interpretativa specifica, basata su una riflessione che affonda le radici nella dialettica tra idealiz-

zazione e deformazione, nella contrapposizione di ascendenza rinascimentale tra Bello ideale e Brutto ideale[18].

Tenendo conto del processo di selezione e amplificazione delle caratteristiche fisionomiche già praticato in ambito leonardesco e carraccesco – contrapposto al procedimento ascendente verso la nobile bellezza – è di fatto legittimo sostenere che la stampa di Ribera rappresenti un caso esemplare di costruzione di un "brutto ideale" e moralmente condannabile, configurato in chiave oppositiva rispetto al bello ideale ed eticamente corretto. La tavola costituisce un concentrato di difetti umani (i tumori della pelle, i gozzi), molti dei quali interpretabili alla luce di patologie realmente descrivibili e presenti nella Napoli seicentesca[19]. Ciò nonostante, già in passate occasioni ho sostenuto che il berretto frigio che ricopre la testa del personaggio non sia da giudicarsi un semplice accessorio, bensì un'allusione diretta a una figura eticamente negativa: un flagellatore ideale, un carnefice simbolico della tortura di Cristo. L'interpretazione si chiarisce ulteriormente se la testa si pone in relazione con la *Piccola testa grottesca*, nella quale è evidente la presenza della fascia fermacapelli, comune negli scherani di tradizione caravaggesca, nonché utilizzata da Ribera nei suoi martiri dei santi – si veda, ad esempio, il *Martirio di san Bartolomeo*, inciso nel 1624 e dedicato a Emanuele Filiberto di Savoia[20]. A ciò si aggiunga che la scelta di rappresentare la testa di profilo, secondo la tipologia aulica, può essere letta come una parodia consapevole della ritrattistica ideale e neo-antica, nel solco della tradizione rinascimentale italiana. In questo caso, il riferimento diretto non è tanto ai Carracci, quanto piuttosto a Leonardo da Vinci. Forse ancor di più che alla trattatistica fisiognomica, il cui culmine teorico è comunque rappresentato dal *De humana physiognomonia* di Giovan Battista Della Porta, in edizione *princeps* latina presso Giuseppe Cacchi (1586) (*Prima edizione latina riccamente illustrata* in tre volumi), ma che a Napoli dovette avere grosso impatto grazie alla traduzione in volgare, "accresciuta di figure e di luoghi necessari a diverse parti dell'opera", che vide la luce, in sei volumi, nella locale stamperia di Giovan Giacomo Carlino e Costantino Vitale (1610).

Figura 7. Giovanni Francesco Barbieri detto il Guercino?, *Testa caricaturale di uomo di profilo sinistro*, Stoccolma, Nationalmuseum (1630-1640), inv. NMH 1065/1863. © Nationalmuseum Stockholm

Per un artista straniero nato nel 1591, giunto a Roma intorno al 1606 e stabilitosi nella capitale del viceregno spagnolo nel 1616, la figura di Leonardo e i temi da lui esplorati dovettero esercitare un'attrazione fondamentale. È altamente probabile che Ribera abbia conosciuto tali modelli non solo a Roma, specificamente nell'ambiente dei pittori emiliani presenti nella capitale, ma anche e soprattutto nel corso del suo soggiorno a Parma nel 1611, quando si trasferì al seguito di Mario Farnese, membro cadetto della grande famiglia. Come si è illustrato commentando alcune opere del maestro, è del tutto verosimile che Ribera, durante quell'anno, abbia visitato vari centri della regione, a partire da un imprescindibile soggiorno perlustrativo a Bologna[21].

Sappiamo infatti che il culto per Leonardo, a causa della scarsità di documentazione sul suo brevissimo soggiorno nella città dei papi, non conobbe a Roma la stessa fortuna che ebbero invece Michelangelo e Raffaello, i due numi tutelari della tradizione dell'Accademia di San Luca. Cito non a caso questo ambiente, ricor-

Figura 8. Jusepe de Ribera, *Ritratto grottesco di donna anziana con cuffia di profilo sinistro*, Londra, collezione privata. © Viviana Farina

dando che Ribera risulta accolto in quegli anni nella prestigiosa istituzione, dove ebbe modo di entrare in contatto diretto con Guido Reni[22].

Alla *Grande testa grottesca* è stato accostato, in tempi relativamente recenti, un interessante disegno a matita rossa (161x131mm) conservato presso il Wellcome Trust di Londra (inv. 5453I) [fig. 3]. Il foglio è stato in passato catalogato come studio preparatorio per la stampa[23], ma è evidente – a mio avviso – che, bensì sia disegno da ritenersi logicamente coevo all'incisione, non costituisca il modello funzionale alla sua realizzazione. Com'è deducibile osservando le acqueforti di Ribera, l'artista sembra piuttosto avere tracciato i segni direttamente sulle lamine metalliche, rendendo improbabile l'esistenza di studi convenzionalmente propedeutici per questa o altre sue opere stampate. In ogni caso, la *Grande testa grottesca* e il disegno britannico, che a ragione possiamo definire vere icone dell'arte grafica europea del Seicento tutto, mettono in scena un individuo particolarmente deforme, la cui condizione fisica ed espressiva sembra alludere non solo a difetti somatici - lo si è premesso - ma anche a una condizione morale condannabile. I tratti fisionomici – l'asimmetria facciale, la bocca spalancata, l'assenza di sguardo lucido – alludono a forme di cretinismo, ma pongono pure la questione del significato moraleggiante della deformità.

A questo proposito, si impone un confronto con alcuni tra i più noti fogli di matrice satirica di Guercino. Partirei da un disegno di piccolo formato (115x83 mm), eseguito a penna e inchiostro bruno, con leggere lumeggiature ad acquerello in due tonalità di marrone, proveniente dalla raccolta di Armide Oppé e passato in vendita sul mercato statunitense [fig. 4]. Nicholas Turner lo ha presentato come un'opera classificabile a metà tra il genere grottesco e caricaturale[24]. Raffigura un contadino, identificabile per il tipo di berretto, ma la cui testa – vista di profilo – assume quasi le sembianze di un rettile, probabilmente una tartaruga (Turner vi riconosce tratti bovini od ovini). Il labbro inferiore prominente, la bocca spalancata, lo sguardo privo di espressività sono tutti elementi che denunciano, attraverso la parodia, una condizione di stupidità, osservata e accentuata fino al limite della deformazione animale.

Si è talvolta scritto del senso di pietà per gli umili di Cento, la cittadina nativa di Guercino, o, viceversa, della satira crudele che questi disegni potrebbero implicare, nel loro partire da un'osservazione acuta del reale. Tuttavia, anche in questo caso – come per Ribera – mi sembra debba cogliersi la componente moraleggiante dell'immagine, che trasforma la deformità in giudizio implicito, e comprendersi che si è forse davanti al ritratto di un tipo più che alla burla esercitata su una persona specifica.

Un secondo disegno di Ribera, quasi ignoto, merita di essere presentato in questa sede: raffigura una testa dai tratti grotteschi di profilo sinistro con il capo ricoperto da un panno (penna e inchiostro bruno, 231 x 169 mm), parte delle collezioni reali britanniche (inv.

Figura 9. Artista italiano, *Due teste grottesche: Testa di donna con treccia di profilo destro (da Leonardo da Vinci) e Testa di donna con alto cappello da sinistra (da Leonardo da Vinci?)*, ubicazione ignota (1600 ca.) © Viviana Farina

RCIN 907211) [fig. 5], e proveniente da un album di caricature appartenuto al console Joseph Smith, acquisito da re Giorgio III nel 1762. Il foglio figura nel contesto particolarmente significativo anche per la sua storia attributiva: nel XVIII secolo fu montato insieme con altri disegni di mano bolognese, e Arthur Popham, come si legge nella nota manoscritta sul montaggio, lo riferì a Filippo Napoletano. In seguito, nella miscellanea aggiuntiva alla catalogazione dei disegni tedeschi, curata nel 1971 da Anthony Blunt, il disegno venne spostato - significativamente per noi - in ambito bolognese, ma lasciato anonimo. L'attribuzione a Ribera si deve a una profonda conoscitrice del disegno emiliano del XVII e XVIII secolo, quale Catherine Loisel, ed è stata poi confermata oralmente da Gabriele Finaldi a Martin Clayton[25]. I tratti caratteristici delle teste grottesche di Ribera risultano infatti immediatamente riconoscibili: l'impostazione di profilo, lo sguardo concentrato rivolto verso un punto in alto, le tipologie di naso, bocca e mento - tutte da leggersi a un fiato con quelle squadernate nella nota acquaforte di eco leonardesca con *Studi di nasi e bocche*[26] - le sopracciglia folte e cespugliose, comuni nel repertorio del maestro. In questo caso, tuttavia, colpisce l'ambiguità del copricapo, anche questo di eco leonardesca: una sorta di fazzoletto poggiato e discendente sulla testa, la cui eventuale funzione rimane incerta[27]; è invece evidente di trovarsi dinanzi ad una altra testa ideale in negativo.

Il confronto con Guercino può essere ora ulteriormente approfondito grazie a un altro disegno dell'emiliano. Realizzato a matita rossa e sempre di formato modesto (163x135 mm), è anch'esso conservato a Windsor Castle[28] (inv. RCIN 907213) [fig. 6]. Nel caso siamo forse meglio davanti ad un ritratto satirico che a una vera e propria caricatura, dove la fisionomia dell'individuo – che potremmo definire, con espressione colloquiale, lo *scemo del villaggio* – appare segnata da deformità visibili. La datazione proposta per il foglio è compresa tra

Figura 10. Arthur Pond (da Jusepe de Ribera), *Caricatura fantastica*, Londra, British Museum, inv. 2006,U.1135 (1736–1747). © The Trustees of the British Museum

circa il 1620 e il 1640 - ovvero all'incirca al secondo periodo speso a Cento -, mentre il disegno del contadino in collezione privata [fig. 4] è generalmente assegnato alla metà degli anni Trenta. È questa la decade nella quale si ritiene di dovere ambientare la maggior parte degli esercizi grafici umoristici del maestro, non altrimenti databili, se non su base stilistica, e in virtù della considerazione della tranquillità acquisita da Guercino nella sua maturità, quando è più agile concepire che abbia avuto il tempo di dedicarsi a fogli concepiti per il solo piacere personale e per mostrarli a un giro ristretto di amici e conoscenti[29].

Di particolare interesse, in questa rete di confronti, è dunque un disegno conservato presso il Museo di Stoccolma (inv. NMH 1065/1863) [fig. 7], proveniente dalla raccolta di Carl Gustaf Tessin (1695-1770). Si tratta di una *Testa caricata, di profilo sinistro* (matita nera, gesso bianco su carta verdastro-grigia, 162x 157 mm), sulla quale compare, in basso a manca, l'iscrizione "Guido Reni". Una seconda numerazione, collocata in basso a destra, è attribuibile alla mano di Gustaf Adolf Sparre af Söfdeborg (1746-1794)[30]. Il confronto con Ribera, in questo caso, si rivela assai significativo.

Benché l'antica attribuzione a Guido sia apparsa oggi fuorviante, occorre riconoscere come tale antico parere cogliesse importanti affinità con il bolognese, sia per la tecnica esecutiva – costituita da una matita nera arricchita da un secondo *medium* dal tratto più morbido e di un nero vellutato, dall'effetto visivo affine a quello rilasciato dal pastello, così come si rintraccia in varie teste d'espressione di Reni[31] – che per il trattamento delle grinze del collo, queste evocanti il mondo senile del vero dominatore della pittura felsinea, a partire dalla straordinaria invenzione della terracotta cosiddetta *Testa di Seneca*, che tanta eco ebbe anche sulla produzione romana di Ribera, alias Maestro del Giudizio di Salomone[32]. Anche il trattamento dei capelli, pur nella sua essenzialità, potrebbe richiamare modelli noti del campione del barocco classicista bolognese. Nonostante ciò, gli studiosi più autorevoli del disegno emiliano del Seicento hanno concordemente ritenuto più plausibile assegnare il foglio a Guercino[33]. Se la bocca sporgente in avanti, che segnala una condizione di minorità intellettiva, avvicina in effetti il foglio ad altre caricature del maestro di Cento, essa consente anche di evocare in parallelo le sperimentazioni grafiche di eco leonardesca condotte da Ribera.

È proporzionalmente proprio nel mondo di Leonardo, più che nella cultura emiliana coeva, che lo Spagnoletto sembra avere riconosciuto una fonte prediletta. Vorrei dunque riproporre, in questa occasione, un disegno da me rintracciato diversi anni fa[34], la cui attribuzione rimane discussa tra gli studiosi. La sua grande importanza, tuttavia, risiede nel fatto che esso rappresenta un tassello aggiuntivo alla fortuna secentesca di Leonardo e suggerisce, a mio avviso, una derivazione diretta da un originale perduto del maestro toscano.

Si tratta di un *Ritratto grottesco di donna anziana di profilo sinistro* (penna e inchiostro bruno, acquarello marrone su carta, 138x100mm;

Londra, collezione privata) [fig. 8], sfoggiante un alto berretto decorato con una leziosa nocchetta. In studi precedenti, mi sono già occupata di proporre una lettura iconografica e culturale del foglio, collocandolo in parallelo con il genere fiabesco de *Lo Cunti de li Cunti*, opera di Giambattista Basile (1583-1632) edita postuma (1634-1636) a cura della sorella cantante Adriana o Andreana, la *Sirena di Partenope*. Il disegno è da intendersi, specificamente, quale parallelo concettuale, e non trasposizione visiva diretta, del noto racconto de *La vecchia scortecata*, testo che ben riflette il tono grottesco e specificamente etico del foglio. Si tratta di cogliere l'identità del processo narrativo, scritto o disegnato che sia, secondo il principio oraziano, così in voga in quello specifico momento culturale, dell'*ut pictura poesis*[35]. Nella creazione dello spagnolo è evidente l'influsso della composita apoteosi del Brutto ricercata nei fogli dilettevoli, ma denuncianti a un tempo la licenziosità condannevole del soggetto di età avanzata, di Leonardo[36]. Un ritratto parodico e moraleggiante della maturità femminile, invano, e ridicolamente, in guerra con il tempo, da inserirsi in una lunga tradizione di esercizi sul tema, a partire dall'era del greco Zeusi (sebbene si tratti forse solo di un aneddoto di Pompeo Festo, probabilmente del II secolo dopo Cristo), che avrebbe ritrattato una vecchia fino a giungere alla morte per il troppo ridere nel rimirarla[37].

A livello delle fonti figurative, già avevo ipotizzato che il modello di riferimento per Ribera andasse individuato tra i ritratti di vecchie cortigiane, donne desiderose di apparire ancora giovani e piacenti, raffigurate in disegni che, seppur non autografi, sono stati riconosciuti come copie da originali perduti di Leonardo. Il primo termine di paragone è rappresentato dalla donna anziana di profilo destro con i seni ben rialzati dallo stretto corpetto che si vede schizzata in alto a sinistra del foglio RCIN 912493 *recto* delle collezioni reali inglesi, attribuito con cautela a Francesco Melzi (*Quattro ritratti grotteschi incluso il poeta Dante*, 1517/1520; matita rossa su carta 195 x 146 mm)[38]. Il disegno di Ribera, ritenuto prima del riconoscimento allo spagnolo opera di Pier Francesco Mola, era stato da me confrontato anche con un'incisione di Hollar, parte del suo album *Varie Figurae*, realizzate ad acquaforte nel 1645. Il riferimento in particolare era all'incisione RCIN 803713 (*Una donna e un uomo*)[39], per sottolineare l'ipotesi che lo Spagnoletto si sia ispirato a questa tipologia leonardesca nella definizione del labbro leporino e dell'abito chiuso dal colletto a pistagna e da una fila di bottoni che riveste la sua figura femminile mostruosa.

Quanto ai confronti per essere certi dell'attribuzione, citeremo uno dei cosiddetti "capricci" o, meglio ancora, "caricatura fantastica" di Ribera, parte di quelle sue speculazioni grafiche in cui si mescolano umorismo, satira, caricatura, ridicolo, teatro e inquieto fino ad anticipare Francisco Goya: la *Testa grottesca con piccoli acrobati* del Museo di Philadelphia (inv. 1984-56-8; penna e inchiostro bruno, acquarello seppia su carta, su disegno preliminare a matita nera, 170 x 105 mm; 1628/1637)[40], per l'espediente tecnico del pennello, intinto nell'inchiostro delicatamente diluito e applicato con una serie di segni e svirgolate recuperabili pure in altri fogli sicuri del maestro valenzano. Si pensi alla testa del *Santo eremita* protagonista del disegno della collezione dell'École nationale supérieure des beaux-arts di Parigi (inv. Mas.302; pennello e china rossa, acquarello di china rossa su carta, 278 x 210 mm)[41]. Ma si tenga presente pure il libero tratto a penna caratterizzante il busto della vecchia vanitosa, e lo si paragoni con quello delineante la *Testa d'uomo incappucciato con gozzo di profilo sinistro* (penna e inchiostro bruno, 253x165mm; collezione Colomer), che si è avuto modo nuovamente di apprezzare in occasione della mostra intitolata a Ribera al Petit Palais appena l'anno passato[42].

Un elemento aggiuntivo, riemerso per puro caso, conferma l'interesse di Ribera per la deformità femminile come simbolo morale e lo lega in modo ancor più diretto alla tradizione leonardesca. In precedenza, avevo ipotizzato che il berretto simile a un copricapo da cuoco, indossato dalla brutta vecchia e decorato con un fiocco, potesse essere una libera invenzione dello spagnolo, una aggiunta ad un perduto

Figura 11. Guercino, *Doppio ritratto maschile satirico-caricaturale*, Princeton, Princeton University Art Museum, inv. x1948-1319 (1630-1640). © Princeton University Art Museum; Figura 12. Pier Francesco Mola, *Caricature di due teste maschili*, New Haven, Yale University Art Gallery, inv. 1975.42.2. © Yale University Art Gallery

prototipo di Leonardo funzionale a rafforzare l'elemento grottesco e ridicolizzante. Il fiocco, infatti, è un ornamento frivolo, che aggrava la discrepanza tra l'età della donna e le sue pretese di seduzione, richiamando il *topos* antico della vecchia che si trucca per piacere – figura moralmente condannata e oggetto frequente di scherno.

A confermare la possibile esistenza di un disperso originale del toscano, circolato tramite copie in ambito collezionistico secentesco, sono due piccoli disegni a matita rossa su traccia di matita nera che risultano montati insieme, sembrerebbe a fine Seicento, su un unico cartoncino azzurro intenso con bordure in oro (già sul mercato dell'arte parigino; attuale ubicazione ignota) [fig. 9]. Il primo raffigura una testa femminile di età vista di profilo destro, con seno prominente e i capelli raccolti in un alto chignon terminante in una lunga treccia, copia da un prototipo di Leonardo identificato nella collezione dei duchi del Devonshire a Chatsworth (Inv. 822A)[43], poi inciso dal conte di Caylus (Musée du Louvre, inv. RF 28786, 42)[44] a partire dalla copia presente nell'album di Pierre-Jean Mariette del Louvre, a folio 21, con il numero 34 (inv. RF 28759)[45]. Ma del disegno sono repertoriate numerose altre copie. Il secondo esemplare, che vediamo montato a destra, eseguito anch'esso a matita rossa, costituisce esattamente, invece, una versione – in una tecnica diversa ma coerente – del disegno a penna, inchiostro e acquerello che si riferiva a Mola fino alla nuova attribuzione a Ribera.

Entrambi i foglietti, inediti sino ad ora, misurano entrambi 124x82 mm, e sembrano essere stati ritagliati per presentare una struttura compositiva simmetrica, visto che i due profili sono stati prescelti per creare un montaggio di due figure che guardano l'una all'altra; essi appaiono riferibili ad una medesima anonima mano, che ha eseguito una leggera base disegnativa preliminare a matita nera, sovrastata dall'intervento definitivo in colore rosso di cui si è detto in partenza. Il secondo testimone grafico, quello di particolare interesse per il nostro contesto, reca a verso un'annotazione manoscritta a inchiostro bruno con la dicitura "Crozat", chiara allusione alla possibile provenienza dalla raccolta del celebre mecenate e collezionista francese Pierre Crozat (1661 - 1740).

Come anticipato, la donna con la treccia posta a sinistra del cartoncino rappresenta, precisamente, una copia ingrandita di un originale eseguito a penna di formato minore (circa 56x45 mm), dalle dimensioni compatibili con la consueta misura minima delle teste grottesche di Leonardo. L'ingrandimento deliberato

e il montaggio speculare di cui si è riferito fanno supporre che si tratti di copie tratte da un *corpus* più ampio, forse da un volumetto composto da copie dal toscano a scopo collezionistico.

Ne consegue che anche per la figura della vecchia con berretto e fiocco, si possa ipotizzare l'esistenza di un autografo disperso di Leonardo, di cui il disegno a matita rossa – forse proveniente dalla casa di Crozat – non può però riferirsi a Ribera: nonostante l'identità del soggetto, l'esercizio grafico in rosso mostra una esecuzione stilistica che non combacia con il segno tipico del valenzano impegnato con la medesima tecnica disegnativa. Non si può escludere, infine, che il supposto prototipo perduto di Leonardo fosse montato in coppia con una orrida figura maschile che facesse da contrapposto, così come si vede, ad esempio, anche in un'altra incisione di Hollar che reca l'indicazione "Leonardo da Vinci", sempre parte di quel gruppo di acqueforti realizzate nel 1645[46].

Il significativo scambio di attribuzioni tra Jusepe de Ribera e Pier Francesco Mola si rende evidente anche nel caso di un disegno oggi disperso, un tempo appartenuto al medico e fisico britannico Charles Peters (1695ca. - 1746?), collezionista d'arte il cui nome compare su alcuni fogli successivamente incisi da Arthur Pond. Quest'ultimo – pittore, incisore e mercante di stampe – nacque a Londra nel 1701 e morì nel 1758. Membro della Royal Society, Pond fu figura di assoluto rilievo nel panorama artistico britannico del XVIII secolo, noto tanto per la sua attività grafica quanto per il ruolo svolto nella diffusione dell'arte italiana antica in Inghilterra. La collezione di disegni messa insieme da Pond, parte dei quali proveniente dalle raccolte di Peters, venne in seguito acquisita, almeno in parte, dal celebre mercante John Boydell (1719-1804). Pond soggiornò a Roma tra il 1725 e il 1727, in occasione del suo primo *Grand Tour* formativo, durante il quale iniziò a copiare i disegni dei maestri italiani in compagnia di altri giovani britannici, sotto il patrocinio intellettuale del collezionista e teorico Jonathan Richardson senior (1667-1745). Rientrando in patria, passando per Parigi, entrò in contatto con Pierre-Jean Mariette, che ne lodò la qualità nel trarre incisioni da disegni antichi nel suo *Abecedario*[47].

In collaborazione con l'artista Charles Knapton (1700-1742), Pond avviò l'edizione di una serie di stampe che costituirà il progetto noto come *Imitations of the Italian Masters* (1734-1735), un'opera in due volumi dedicata alla riproduzione dei disegni dei grandi maestri, tra i quali furono inserite anche teste burlesche e ritratti caricati. Tra il 1736 e il 1747, Pond pubblicò inoltre una serie di acqueforti satiriche, incise con inchiostro bruno - *Caricatures* - tratte da disegni originali che egli indica in basso alle stampe stesse quali opere di Pier Leone Ghezzi, Raymond La Fage, Carlo Maratti e Pier Francesco Mola. Queste incisioni, oggi conservate in gran parte presso il British Museum, documentano non solo il gusto settecentesco per la caricatura seicentesca italiana, rielaborata secondo la sensibilità antiquaria e umoristica dell'Inghilterra georgiana, ma anche la sua fortuna collezionistica e editoriale

Ed è proprio tra queste immagini che si colloca il caso del ritratto parodico di un uomo in costume bizzarro, con testa ovina, occhiali, berretto frigio, collare a lattuga, mantello e una sorta di spada o bastone alla cintura (acquaforte stampata in marrone scuro, 203x155 mm, London, The British Museum, inv. 2006,U.1135) [fig. 10]. L'incisione, che Pond specifica provenire dalla collezione Peters, è stata ricavata da un disegno che è assegnato in basso all'invenzione di Mola[48], ma che solo più di recente Gabriele Finaldi ha correttamente riconosciuto quale disperso prototipo eccezionale di Jusepe de Ribera[49].

Come ho argomentato altrove, il tipo inciso trova facile riscontro all'interno del *corpus* grafico del maestro valenciano, grazie alla tipologia dell'abbigliamento, ma soprattutto per la presenza dell'omuncolo nudo arrampicato sulla sommità del capo del personaggio rappresentato, che – aggrappatosi alla punta del berretto frigio – defeca in modo irriverente. È proprio questo il dettaglio che ha consentito un più sicuro riconoscimento dell'attribuzione, visti i vari fogli già noti che presentano agili figurette impegnate in pose acrobatiche, inten-

Figura 13. Jusepe de Ribera, *Ritratto caricaturale del dott. Graziano?*, collezione privata (1609?) © Viviana Farina

te a scalare figure più grandi. Tali minuscole sagome, oltre che per la loro funzione umoristica, sembrano assolvere a un ruolo simbolico e allegorico, secondo un registro che può essere interpretato in vario modo.

Ribadisco che a questo autore gli omuncoli non appaiono meramente ispirati al motivo realistico e coevo a Ribera degli acrobati saltimbanchi, ma quali figure dotate di un potenziale metaforico raffinato, che sfrutta l'opposizione ossimorica tra una forma imponente protagonista – che occupa gran parte del foglio – e i minuscoli individui che la sormontano. Dal momento in cui la rappresentazione non offre elementi esterni di scala, l'ambiguità ricercata dall'artista impone all'osservatore più attento di domandarsi se si tratti di teste gigantesche sormontate da individui normali o, viceversa, di corpi di formato naturale assaltate da esseri minutissimi. Si era già osservato di trovarsi circa un secolo prima dei *Gulliver's Travels* (1726), senza riflettere sul fatto che l'artificiosa creatività qui implicita denunci piuttosto un paradosso tipicamente barocco, desideroso di suscitare quella estrema e arzigogolata meraviglia, erede della già lambiccata fantasticheria manierista. "È del poeta il fin la meraviglia" aveva cantato il principe dei poeti secenteschi, Giovan Battista Marino (1569-1625), riassumendo il principio chiave dell'estetica barocca in quel celebre endecasillabo della *Fischiata 33* della *Murtoleide* (edita postuma a Norimberga nel 1642).

La necessità di provocare fascinazione tramite la maestria di ogni espediente retorico, sperimentando l'abbinamento di parole astruse e poco comuni e di concetti quasi incompatibili tra loro, è un procedimento letterario che si pone quale esatto parallelo del processo artistico di Ribera. Tali creazioni *facete*, indiscutibili produttrici di *diletto* - adotto i termini più comuni al tempo a cui ci riferiamo - possono definirsi "capricci" senza evocare inutilmente Francisco Goya (1746-1828) e ricordando, bensì, che già ne *La Galeria* di Marino, edita nel 1620 (questa la data impressa sul frontespizio della sezione *Pitture*), appare una sezione di brevi componimenti poetici dalla medesima nomenclatura. Di fatto, anche questi disegni bizzarri sono da intendersi quali brillanti speculazioni parallele alla letteratura fiabesca che Basile aveva portato al livello aulico con *Lo Cunto*.

In questo senso, ritengo, ancora più specificamente, che le invenzioni di Ribera vadano lette nel contesto della Napoli vicereale dello scorcio degli anni Venti e gli anni Trenta del Seicento, in cui l'aristocrazia locale esercitava una forte pressione polemica sul potere spagnolo, e che il riferimento concettuale più prossimo possa rintracciarsi nel frontespizio inciso nel 1651 a Londra per il *Leviatano* di Thomas Hobbes (1588-1679). Non vi è biso-

gno di istituire alcuna dipendenza diretta tra Ribera e Abraham Bosse (1604-1676), ma semplicemente comprendere che nel giro di pochi anni circolasse una idea allegorica della supremazia della forma politica della monarchia che prevedesse la rappresentazione del sovrano come un uomo alto come una montagna, dal corpo composto da centinaia di minuscole figure umane.

I disegni di Ribera a cui faccio riferimento sono vari, ma tra essi spiccano la precedentemente menzionata *Testa grottesca con piccoli arrampicatori* del Philadelphia Museum of Art e l'*Uomo in costume* con maschera da commedia dell'arte, su cui si arrampicano, come funamboli di strada, piccoli uomini che formano piramidi umane, si attaccano alla spada, al naso fallico della maschera, fino alla sommità del cappello (penna e inchiostro bruno su carta, 184 x 100 mm; Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. D8743)[50]. In questo caso - tipologicamente il più affine al foglio poi inciso da Pond - si tratta quasi certamente di una rielaborazione della figura del Capitano della Commedia dell'arte, tipico soldato spagnolo mercenario e fanfarone, maschera ben nota nella Napoli vicereale. In quegli stessi anni (circa tra gli anni Venti e l'inizio dei Trenta), a interpretarlo magistralmente e senza alcun intento sovversivo, anche nella stessa corte vicereale in cui si muoveva Ribera, era Silvio Fiorillo (1565 ca. - post 1634), attore di grande fama, noto non a caso con il soprannome di "Capitano Mattamoros comico"[51].

Tornando a quella che Pond definì *caricatura*, ma che è più precisamente è un disegno umoristico, resta da chiarire se la testa ovina del personaggio – che porta occhiali e può essere letta come ritratto parodico di un intellettuale o di un uomo che si dà arie da dotto – fosse parte dell'originale disegno seicentesco o una aggiunta settecentesca dello stesso Pond. In ogni caso, sembra molto interessante che essa si inserisce coerentemente in una tradizione visiva che pone in relazione mondo umano e animale, con evidenti implicazioni satiriche. Un'idea già affacciata da Annibale Carracci, come si è visto, e ripresa anche da Guercino.

Si pensa a un disegno delle collezioni del Princeton University Art Museum (inv. x1948-1319; penna e inchiostro bruno, acquarello bruno su carta, 206 x 176 mm) [fig. 11], parte di un noto album di caricature, recante nella parte inferiore un'iscrizione ("Questa caricatura somiglia moltissimo Barone Stosch") che ne attesta la provenienza dalla prestigiosa raccolta del nobile fiorentino Francesco Maria Niccolò Gabburri (1676-1742), accademico, erudito e collezionista[52]. Raffigura due uomini in abiti contemporanei: il primo dall'aspetto più grandioso, con colletto inamidato e gesto signorile della mano portata al cuore mente l'altra si appoggia a un bastone, ha la testa di un cane e un gran cappello; il secondo – posizionato dietro di lui – ha lineamenti che seppur grotteschi lasciano immaginare la caricatura di qualcuno noto. È evidente che la vera satira si eserciti sul personaggio principale, ovvero quello che vediamo tramutato in un animale.

Un tema affine si ritrova in un disegno di Pier Francesco Mola, possibilmente proveniente dalla collezione dei conti di Spencer, che al fronte rappresenta giocosamente due teste maschili (penna e inchiostro bruno, acquarello marrone e grigio, 123x194 mm; Yale University Art Gallery, Maitland F. Griggs, B.A. 1896, Fund, inv. 1975.42.2)[53] [fig. 12]. Della prima, sul margine sinistro del foglio, vediamo soltanto il profilo destro, inquadrato con un taglio così ravvicinato da non lasciar scorgere neppure l'occhio: è possibile che l'uomo indossi un copricapo, ipotesi suggerita dal tratteggio fitto e da una macchia estesa di acquerello bruno che colloca il volto nell'ombra proiettata dalla falda tesa. L'uomo è intento a fumare, e la nuvoletta di fumo sembra raggiungere il secondo piano della composizione, dove - più in lontananza - appare il ritratto caricaturale di un altro uomo a mezzo busto, visto da sinistra, con la testa che mostra fattezze tra il topo e il cane. Anch'egli porta un cappello a falda larga e guarda verso l'alto, inclinando lievemente il capo all'indietro e portando in avanti il pancione, suggerito con un'abile linea, decisa e sottile. È plausibile che il foglio risalga agli anni Cinquanta del Seicento, e dunque a una fase successiva rispetto ai disegni di Ribera e Guercino - quest'ultimo databile alla

Figura 14. Giovanni Francesco Barbieri detto il Guercino, *Strega dal volto di scimmia con una candela accesa e piccolo demone*, Windsor, The Royal Collection, inv. RCIN 902658 (1625-1640). © Royal Collection Trust

quarta decade del Seicento.

Ma ciò che risulta particolarmente interessante, e che consente il sistema incrociato di confronti proposto per l'occasione, è il gioco di trasformazione fisionomica: la trasposizione di un volto umano in forma animale, evidentemente caricaturale, allude quasi sempre a un giudizio implicito sull'attitudine, la natura o la condotta dell'individuo. Nei casi discussi, l'umorismo sembra colpire qualcuno noto ai due artisti, Guercino e Mola, ed è concepita con ironia acuminata.

È importante, tuttavia, precisare che nel caso di Ribera - nonostante fosse esattamente coetaneo di Guercino, essendo entrambi nati nel 1591 - si rimane ancorati non tanto alla satira esercitata su di un individuo reale, quanto alla parodia di un tipo o di una tipologia. Ciò rende Ribera un artista più vicino alla tradizione leonardesca e, in senso più ampio, a una cultura visiva più cinquecentesca, diversa da quella maggiormente moderna che si stava formando tra Bologna e Roma.

Il ruolo fondamentale svolto dalla cultura bolognese nello sviluppo della creatività grafica dello spagnolo è stato da me più volte ribadito, anche in questa sede. Vale la pena ricordare, in proposito, che la celebre acquaforte con lo *Studio di nove orecchie*, siglata e datata da Ribera nel 1622[54], riprende con evidenza due incisioni di Odoardo Fialetti, datate 1608 e parte del trattato *Il vero modo et ordine per dissegnar tutte le parti et membra del corpo humano*[55]. I disegni originali, sebbene non noti, si ritengono comunemente scaturiti da un'idea di Annibale e della mano di Agostino Carracci. Inoltre, la medesima acquaforte di Ribera contiene elementi direttamente ripresi dallo *Studio di sei orecchie* disegnato da Guercino nel 1618 (penna e inchiostro bruno su carta, 149 x 210 mm; New York, The Pierpont Morgan Library, Gordon Ray Fund and the Fellows Endowment Fund, inv. 2016.17:2), uno dei disegni richiesti a scopo didattico al pittore da padre Antonio Mirandola (1573-1648), primo mecenate dell'artista, e successivamente inciso da Oliviero Gatti e pubblicato 1619 in un volume noto con il titolo di *I Principi del Disegno* o *Libro dei Disegni* con frontespizio dedicato a Ferdinando Gonzaga, duca di Mantova[56].

Sebbene il caso specifico sia una prova eloquente del fatto che Ribera si rivolse al repertorio didattico-accademico emiliano quando dové nutrire un'idea affine da sviluppare nella

Figura 15. Jusepe de Ribera, *Caricatura di un prelato*, Melbourne, National Gallery of Victoria, inv. 1278.758-3, (1628-1640 ca.). © National Gallery of Victoria; Figura 16. Anonimo bolognese?, *Caricatura d'uomo con lungo naso*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, Album del Carpio (Album di Aniello Falcone), inv. Barcia 8043 (1630-1640?) © Viviana Farina

Napoli in cui, al principio degli anni Venti, cercava ancora la piena affermazione, esistono vari altri casi che possono dimostrare come Ribera tenesse d'occhio da tempo la produzione grafica bolognese. In tale contesto appare opportuno menzionare nuovamente due disegni che si pongono sulla scia delle sperimentazioni tardo-cinquecentesche e della cultura visiva legata alla fortuna/influenza della Commedia dell'arte, che interessò anche Annibale Carracci.

Il primo è conservato al Museo di San Francisco (penna e inchiostro bruno, acquarello bruno su carta, 166x113 mm; Achenbach Foundation for Graphic Art, inv. 1963.24.617) [57] e reca in basso una scritta "Gio. Rib.a" che potrebbe persino essere interpretata come firma di Jusepe de Ribera. Il disegno è stato datato da Gabriele Finaldi alla metà degli anni Trenta[58]; resto tuttavia convinta che vada piuttosto letto come una risposta diretta al mondo bolognese assorbito dallo spagnolo durante l'anno trascorso a Parma nel 1611. Il protagonista del foglio è un uomo in costume, con mantello e cappello alto, che alza un bastone mentre allarga le gambe in posa teatrale. A destra del foglio compaiono due vere e proprie caricature: più in alto, un busto caricaturale abbozzato di profilo sinistro e, in basso a destra, un volto dall'espressione esagerata, con baffi e cappello di paglia a larghe falde, che richiama per espressività il *Mangiafagioli* di Annibale Carracci della Galleria Colonna di Roma[59]. È noto che l'opera di Annibale si dati agli anni bolognesi (1584-85), nell'ambito della fortuna della pittura di genere come la *Macelleria* di Oxford, o a circa al 1600, in gara con le prove di Caravaggio, quando non si tratterebbe, però, di una mera registrazione di una scena da osteria, ma di una possibile allegoria della figura dello Zanni, lo sciocco della Commedia dell'arte[60].

Figura 17. Giovanni Francesco Barbieri detto il Guercino, *Ritratto grottesco-caricaturale di uomo con occhi sporgenti dalle orbite e grande naso*, Windsor, The Royal Collection, inv. RCIN 90266. © Royal Collection Trust; Figura 18. Id., *Donna a mezzo busto con labbra deformi*, Princeton, Princeton University Art Museum, inv. x1948-1302 (recto), (1630-1640). © Princeton University Art Museum

In tale ottica è mia opinione debba inserirsi pure un minuscolo ritratto parodico di un personaggio che credo interpretabile come il Dottor Graziano, maschera del dotto bolognese per eccellenza e che ho argomentato come aggiunta al *corpus* disegnativo di Ribera[61]. Il foglio, di formato piccolissimo (85x46 mm), da me individuato in una collezione privata, reca una preziosa datazione in basso a destra che ho proposto di leggere come "1609" [fig. 13]. Se ciò fosse confermato, si tratterebbe del primo disegno noto di Ribera, e insieme un autentico esercizio nel mondo della satira visiva. L'uomo rappresentato indossa infatti gli occhiali e sfoggia un grosso naso prominente adunco tipico della maschera del personaggio comico, ma l'artista ha giocato sulla supposta cecità mentale del soggetto: i vetri degli occhiali sono resi opachi, le gambette troppo esili riescono assurdamente a sostenere la mole del corpo panciuto, rendendo instabile e poco bilanciata - la *persona* attoriale si chiamerà poi *Balanzone* - l'intera figura. È in questo continuo gioco tra osservazione del reale e deformazione simbolica che si rivela, dunque, la singolare modernità del maestro di Xátiva.

Facendo un passo indietro, riprenderei il tema della deformazione allusiva che appare come un presupposto essenziale per comprendere altri fogli nei quali la figura umana viene trasformata attraverso tratti animaleschi, con chiarezza allusivi alla degenerazione morale del tipo rappresentato. È questo, mi pare, il principio sotteso all'ideazione di uno splendido disegno antropomorfo di Guercino, conservato nelle collezioni reali inglesi (penna e inchiostro bruno, acquarello bruno su carta, 194 x 190 mm; Windsor Castle, inv. RCIN 902658) [fig. 14], che raffigura una strega con una candela accesa in mano, il cui volto è quello di uno scimpanzé[62]. La connessione tra bruttezza fisica e pericolosità morale della fattucchiera è qui pienamente evidenziata, e il significato è ulteriormente amplificato dalla presenza di un piccolo diavoletto che, nel margine superiore sinistro della carta, svolazza brandendo un forcone verso la fiamma della candela.

Una ideale lettura in parallelo con Ribera si può stabilire stavolta con la *Caricatura di un prelato* della National Gallery of Victoria a Melbourne (inv. 1278.758-3) [fig. 15], un disegno di formato piuttosto contenuto (penna e inchiostro ferrogallico su carta, 171x125 mm), ivi catalogato con l'attribuzione a "Manner of Pier Francesco Mola", che ho già assegnato allo Spagnoletto[63]. Il religioso vi appare nell'atto pavido di strisciare le babbucce a terra - evocando, inequivocabilmente, in ogni studioso formatosi in Italia, la figura di don Abbondio - mentre stringe un libro nella mano sinistra e avanza leggermente la destra. È soprattutto quest'ultima a offrire una chiave di lettura più complessa: l'indice si piega con un movimento ricurvo che sembra rispondere per

Figura 19. Jusepe de Ribera, *Ritratto grottesco-parodico di venditore ambulante di profilo sinistro e studi di due figure maschili*, Paris, École des Beaux-Arts, inv. Mas 2724 (1625-1640). © École des Beaux-Arts; Figura 20. Giovanni Francesco Barbieri detto il Guercino, *Giovane che osserva con stupore una ciotola su un tavolo*, Windsor Castle, The Royal Collection, inv. RCIN 907214 (1620-1640). © Royal Collection Trust

analogia alla curvatura di un naso spropositato. Non pare inappropriato suggerire che il prelato, dalla grande testa, condivida tratti con la *Testa grottesca incappucciata di profilo sinistro* già discussa in precedenza (Madrid, collezione Colomer), e presenti un naso che può ricordare una proboscide. L'animalità della figura viene ribadita dall'occhio e dallo sguardo inutilmente scrutatore. Non è facile stabilire se ci troviamo di fronte a una parodia giocata su un personaggio realmente noto all'artista –ipotesi che appare la più plausibile– o a una generalizzazione ironica della tipologia del religioso.

È tuttavia singolare che il disegno, nella resa del naso vagamente elefantiaco e nella dimensione rilevante dell'orecchio, richiami per analogia un foglio caricaturale contenuto dell'album cosiddetto di Aniello Falcone (Madrid, Biblioteca Nacional de Espana), un taccuino composto da più disegni, per lo più napoletani, in origine appartenuto al viceré di Napoli (1682-1687) don Gaspar de Haro, VII marchese del Carpio. Il volumetto fu interamente ideato nella sua struttura e annotato dal padre oratoriano Sebastiano Resta, ed è infatti nella sua grafia che si riconosce l'iscrizione sotto il foglio in oggetto: «Caricatura d'un napolitano del Domenichino» (matita rossa su carta, 142 x 102 mm; inv. Barcia 8043)[64] [fig. 16]. Il disegno potrebbe effettivamente appartenere a un ambito bolognese, con affinità iconografiche e strutturali con disegni parodici ideati a Napoli, dove il partito emiliano ebbe una enorme risonanza nel corso della prima metà del Seicento.

Un altro foglio delle collezioni reali inglesi (penna e inchiostro bruno, acquarello bruno su carta, 199 x 117 mm; Windsor Castle, inv. RCIN 902663) [fig. 17] solleva interrogativi specifici[65]. Si tratta di una caricatura più che di una testa grottesca: il personaggio raffigurato presenta due bulbi oculari sporgenti, ben oltre i limiti dell'ipertrofia tiroidea, che paiono fuoriuscire dalla struttura ossea del volto, e un naso particolarmente prominente. Si è avanzata l'ipotesi che l'uomo possa indossare una maschera; più di recente si è ricordato come fosse stata piuttosto specificata la possibilità che il soggetto soffrisse della sindrome di Crouzon, una malattia genetica che colpisce la forma della testa e del viso; inoltre, benché i capelli corti e radi e la camicia da notte sottile suggeriscano l'identità di una donna, la grande narice, le labbra e il mento prominente farebbero propendere per un protagonista maschile; sono gli occhi enormi e fissi a turbare massimamente lo spettatore, e malgrado Guercino possa averli caricati nell'effetto visivo, essi apparrebbero compatibili con una persona affetta dalla malattia di Crouzon[66]. Tutto ciò premesso, mi chiedo se il parossismo espressi-

Figura 21. Giovanni Francesco Barbieri detto il Guercino, *Ritratto d'uomo a mezzo busto*, coll. privata (1630-1640). © Christie's Images; Figura 22. Jusepe de Ribera, *Gruppo di quattro figure (studio per gli apostoli in una Assunzione della Vergine?)*, Chicago, The Art Institute, inv. 1922.985 (1635-1645). © Art Institute of Chicago

vo che amplifica – in modo caricaturale – i tratti reali di un soggetto con evidenza direttamente conosciuto da Guercino non comporti comunque, al di là del gioco, una forma di classificazione morale.

Sempre al pittore emiliano appartiene un altro disegno ben noto, del Princeton University Art Museum (inv. x1948-1302; penna e inchiostro bruno, acquarello bruno su carta, 167x165 mm) [fig. 18], che, a *recto*, raffigura il busto di una popolana con cuffia, vista di profilo sinistro[67]. Il volto schiacciato, lo sguardo spento e l'anatomia deformata delle labbra contrastano con il corpo prorompente nella sua femminilità, enunciata dalla pronunciata rotondità del seno, appena accennato nel suo incavo con un tratto essenziale, ma risolto con grande maestria. È un disegno che, fin dalla sua ricezione, ha suscitato osservazioni sull'interesse di Guercino per i volti del suo tempo e dei suoi concittadini – in continuità con lo sguardo di Leonardo verso le fisionomie anomale –, ma orientato a caratterizzazioni caricaturali di individui specifici o a invenzioni grottesche-fantasiose. Il foglio vanta inoltre un pedigree collezionistico importante: fece parte di un album di caricature (inv. x1948-1290-1319) messe insieme da un anonimo artista bolognese, passato successivamente tra le mani di Francesco Maria Niccolò Gabburri e poi del pittore Joshua Reynolds (1723-1792)[68].

Proprio a proposito di questo disegno, è stato notato che la deformazione delle labbra possa rimandare a una patologia reale, come la granulomatosi orofacciale. Altri hanno suggerito che lo stesso Guercino – ovvero "il Guercio", soprannome legato al suo strabismo – potesse nutrire una particolare simpatia per soggetti deformi, quasi in chiave di proiezione identitaria. Sebbene suggestiva, un'interpretazione di questo tipo appare, nel suo insieme, eccessivamente moderna. Più in generale, è verosimile che l'artista abbia tratto spunto da fisionomie realmente osservate, ma – come già rilevato nel caso dell'uomo dagli occhi sporgenti – anche questa immagine andrebbe ricondotta, nel suo esito finale, quasi più al concetto di "brutto esemplare" che non a un modello idealizzato, e valutata alla luce delle implicazioni etiche già discusse in precedenza.

Di certo appare piuttosto significativo che una forma di degenerazione labiale molto simile, se non la stessa, possa rintracciarsi in un foglio già assegnato a Pier Francesco Mola e riconosciuto e argomentato, sempre da chi scrive, come una nuova aggiunta al catalogo di Ribera (matita rossa, penna e inchiostro bruno su carta, 224 x 192 mm; Ecole des Beaux-Arts, inv. Mas 2724)[69] [fig. 19]. Il soggetto si colloca in una zona intermedia tra il grottesco e l'umorismo esercitato su una specifica tipologia umana: si tratta di un uomo con tratti fisiognomici non dissimili da quelli di un gorilla, raffigurato a mezzo busto e di profilo sinistro, con una tazza da notte calzata sul capo e una seconda, di formato minore, legata con una

Figura 23. Giovanni Francesco Barbieri detto il Guercino, *Ritratto di moro*, ubicazione ignota (1630-1640). © Viviana Farina; Figura 24. Jusepe de Ribera, *Testa d'uomo di profilo con cappuccio sugli occhi*, Berlino, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, inv. KdZ 20821 (1628-1640). © Staatliche Museen zu Berlin - Volker-H. Schneider

fascia dietro la schiena. L'allusione a una forma di parodia del ritratto aulico, giocata sul contrasto tra tipologia e accessori fuori contesto, appare evidente. Anche i due piccoli schizzi di figura a penna e inchiostro, siti sul margine superiore destro del foglio, confermano il riferimento allo Spagnoletto. Ma ciò che qui interessa maggiormente è la natura stessa della parodia: l'intervento deformante sembrerebbe esercitato su una figura reale, forse un venditore ambulante, di cui Ribera coglie, con taglio teatrale e spietato acume, la natura comica e la marginalità sociale per elevare poi il ritratto ad altra forma tipologica ideale in negativo.

Sebbene non possa circostanziare con esattezza la particolare affinità – almeno mentale – che sembra legare Ribera e Guercino, è singolare che tale condivisione di intenti, o simili attitudini che siano, si possa riscontrare anche a livello tecnico. Di certo il foglio dello spagnolo appena passato in rassegna si caratterizza per una sicurezza di segno, tracciato a matita rossa con libertà e vigore a un tempo stesso, in alternanza con delicate sfumature del *medium*, tale da potersi felicemente apprezzare insieme con testi grafici di Guercino databili tra il terzo e il quarto decennio, come il *Giovane che osserva con stupore una ciotola su un tavolo* delle collezioni reali britanniche (matita rossa su carta, 164 x 236 mm; Windsor Castle, The Royal Library, inv. RCIN 907214)[70] [fig. 20].

Altre sintonie di stile possono riscontrarsi in un disegno del maestro di Cento passato più volte in vendita sul mercato antiquario, che raffigura un uomo stempiato a mezzo busto, con baffi e pizzetto, colto in un momento di intenso pensiero, mentre gira la testa di tre quarti e dirige lo sguardo verso qualcosa sito all'esterno della scena, alla propria sinistra (penna e inchiostro bruno, acquarello marrone su carta, 200 x 192 mm) [fig. 21]. Il foglio, di altissima risoluzione esecutiva, è dominato da un uso sapiente del bianco della carta e da delicate diluizioni dell'inchiostro, che, con poche modulazioni, restituiscono le masse plastiche, mentre le restanti forme sono delineate con un tratto di penna sottilissimo e sicuro nel gesto. Databile agli anni Trenta del Seicento, l'opera è stata talvolta definita come uno studio di carattere; propenderei, piuttosto, per l'identificazione di una vera e propria testimonianza ritrattistica. Il disegno reca il marchio di collezione François Régis Alziary, barone di Malaussena (1837-1905), noto collezionista francese e proprietario di diversi fogli di Giovanni Francesco Barbieri.

Tra i confronti stilistici più interessanti con la grafica di Ribera vi è da stabilire quello con un esemplare dell'Art Institute di Chicago (The Leonora Hall Gurley Memorial Collection, inv. 1922.985) [fig. 22], che presenta un *Gruppo di quattro figure (Studio per gli apostoli in una assunzione della Vergine?)* (inchiostro bruno, acquarello bruno su carta, 129 x 88 mm). L'opera, verosimilmente risalente alla seconda metà degli

Figura 25. Giovanni Francesco Barbieri detto il Guercino, *Caricatura di anziano con gli occhiali appoggiati sull'orecchio*, Londra, British Museum, inv. Pp,4.58, 1630-1640. © British Museum

anni Trenta del Seicento, rientra nel novero dei fogli brillantemente riconosciuti da Walter Vitzthum agli albori della formazione del *corpus* grafico dello Spagnoletto[71]. La resa delle teste è qui affidata a un tratto essenziale e discontinuo che definisce le sagome con estrema economia di mezzi, successivamente completate da diluizioni di inchiostro grigio-marrone in grado di suggerire i volumi. Come premesso, il parallelo con gli espedienti tecnici di Guercino è, di fatto, variamente suggestivo.

Altro tassello esemplare per attestare la vicinanza di risultati di stile tra i due maestri sembrerebbe lo straordinario *Ritratto di moro* di Guercino (penna e inchiostro bruno, 265x186 mm) [fig. 23], che conosco solo sulla base di una fotografia mostratami anni fa e di cui ignoro l'attuale ubicazione (se ne dichiarava la provenienza da: Elie de Talleyrand-Périgord, duca di Talleyrand, Saint-Brice-sous-la-Forêt and Rome; per discendenza al nipote Manuel Gonzalez de Andia, duca di Dino). Databile anch'esso al quarto decennale del secolo, il disegno offre una lettura di estremo interesse se posto in dialogo con una straordinaria, quanto enigmatica, creazione di Ribera: la *Testa d'uomo di profilo sinistro con un cappuccio che ricopre gli occhi* (pennello e acquarello bruno, acquarello marrone su carta, 243 x 179 mm), del Kupferstichkabinett di Berlino (inv. KdZ 20821) [fig. 24]. Questo foglio, di qualità eccezionale, fu riscoperto - significativamente, tanto più in questo contesto - da Aidan Weston Lewis tra i materiali riferiti ad Annibale Carracci e proposto all'ultimi anni Trenta del XVII secolo[72]. Premesso sia che la datazione potrebbe anche essere anteriore, sia che questa sorta di benda calata sugli occhi sembra alludere nuovamente a una forma di cecità morale, ciò che qui interessa in particolare è il confronto tra il fitto tratteggio a piuma di Guercino e il sistema analogo di linee oblique e parallele che Ribera ha conseguito con il pennello intinto nell'inchiostro lievemente diluito. Un ulteriore elemento di forte prossimità si riconosce nell'accostamento del naso e nella conformazione della bocca carnosa: in entrambi i casi si nota, con notevole evidenza, quella breve ma incisiva linea che segna il distacco tra il labbro superiore e quello inferiore – segno grafico che sembra indicare una comune attenzione fisionomica e un'affine intenzione espressiva.

In chiusura proporrò un'altra lettura comparata con un ennesimo disegno dal tema inquadrabile a metà strada tra il grottesco e il caricaturale, stavolta della mano di Guercino. Rappresenta un uomo di età a mezzo busto, di profilo sinistro, con berretto posato sulla nuca, sopracciglia folte e aggettanti, occhio sporgente e labbro inferiore prominente (penna e inchiostro bruno, acquarello marrone su carta, 214 x 160 mm; London, The British Museum, inv. Pp,4.58)[73] [fig. 25]. Anche qui la figura non presenta una fisionomia distintiva di persona dotata di acume intellettivo, indipendentemente dal peso degli anni, eppure sfoggia degli occhiali da lettura poggiati sull'orecchio sinistro che lo caratterizzano quale individuo di qualche spessore culturale. La tecnica impie-

Figure 26-27. Pier Francesco Mola (attr.), *Ritratto di un gesuita* (recto), *Due studi infantili e profilo del gesuita ritratto al recto del foglio* (verso), Parigi, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, inv. Mas.2323, 1640-1655. © École nationale supérieure des Beaux-Arts

gata – penna e leggere acquerellature – e le tipologie di segni ricordano molto da vicino quelle di un disegno recentemente esposto come possibile aggiunta al catalogo di Ribera: si tratta di un *Ritratto di padre gesuita*, visto di profilo sinistro fino quasi alle ginocchia, anch'esso parte delle collezioni di grafica de l'École des Beaux-Arts di Parigi (penna e bistro, acquarello di bistro su carta, 237 x 179 mm; inv. MAS.2323, *recto* e *verso*) [figg. 26-27].

Il foglio è stato esposto in una recente mostra dedicata al disegno caricaturale tra questa ultima istituzione e Villa Medici a Roma sotto il nome dello Spagnoletto, nel caso presunto copista di Guercino[74]; parere rintracciabile anche nell'ultimo contributo di Nicholas Turner, che edita il foglio quale possibile tassello della fortuna cristica delle disperse caricature del maestro di Cento[75]. Tenuta a parte la considerazione primaria circa l'assenza di opere su carta assegnate al valenzano sinora note che costituiscano o possano definirsi propriamente copie letterali da disegni della mano di maestri a lui contemporanei - tanto più che è lecito dubitare che un artista della levatura tecnica e concettuale di Ribera si dedicasse a esercizi di questo tipo, che sembrano estranei alla sua prassi operativa - sembra pure che l'analisi tecnica del foglio parigino faccia escludere del tutto l'ipotesi attributiva. Mancano, di fatto, i confronti diretti con il *corpus* di Ribera, mentre appaiono decisamente evidenti i legami con lo stile di Guercino.

Ma è il verso del foglio, che mostra una serie di schizzi sparsi, a potere rivelare come chiarire l'attribuzione: a seconda dell'orientamento verticale o orizzontale che si voglia dare alla carta, si riconoscono, rispettivamente, la testa paffuta di un bambino eseguita a penna e acquerello, e un secondo schizzo a tema infantile; ancora, nella parte bassa (o estrema destra) del foglio, è un secondo studio per il profilo della figura religiosa presente al *recto*. Il tratto impiegato per la stesura di questo ultimo fondamentale passaggio ci appare richiamare strettamente né la maniera di Guercino, né di Ribera, bensì quella di Pier Francesco Mola, che abbiamo appurato essere stato spesso confuso con il pittore spagnolo.

A sostegno della proposta di attribuzione al maestro originario di Coldrerio, vi è, innanzitutto, il disegno della mano con dita tozze del gesuita realizzato a *recto*, e, a *verso*, il visino paffuto appena sopra menzionato, entrambi passi che suonerebbero anomali, anche nella risoluzione tecnica, nel repertorio di Guercino. Il tipo di tratteggio del disegno francese sembra potere trovare un riscontro almeno in un fo-

Figura 28. Pier Francesco Mola (attr.), *Studio d'uomo a mezzo busto* (recto), *studi di figure* (verso), Princeton, Princeton University Art Museum, inv. x1976-68 (1640-1655). © Princeton University Art Museum; Figura 29. Pier Francesco Mola, *Caricatura vecchia donna e studio d'uomo a mezzo busto*, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-T-1954-133 (1640-1655). © Rijksmuseum

glio di studi a doppia faccia del Princeton Art University Museum (penna e inchiostro bruno su carta, 153x127 mm; inv. x1976-68) [fig. 28], iscritto sul retro "Mola"[76]; inoltre, si può confrontare il profilo abbozzato del volto del gesuita, al verso dell'opera parigina, con l'essenziale ritratto virile che si legge sull'estrema destra di un altro disegno di Mola, quale la *Caricatura di vecchia agghindata e studio d'uomo a mezzo busto di profilo sinistro* (penna e inchiostro bruno, acquarello bruno, 258 x179 mm), conservato al Rijksmuseum di Amsterdam (inv. RP-T-1954-133)[77] [fig. 29].

Note

*Il testo sviluppa l'intervento da me tenuto al convegno Internazionale di Studi "Fisiognomica e Caricatura: Letteratura e Arti Figurative", organizzato dal Centro Internazionale di Studi "Giovan Battista della Porta", Villa Fondi, Piano di Sorrento, 28-30 novembre 2024.

[1] Mary Vaccaro, *Carracci's 'Ritrattini carichi' and the 'Origins' of Caricature*, in Rebecca Nordis - Lucia Tantardini (a cura di), *Grotesque and Caricature. Leonardo to Bernini*, Brill's Studies on Art, Art History, and Intellectual History, vol. 68, Leiden-Boston 2023, pp. 103-125. Sulla stampa di Hogarth, C. McPhee in Nadine Orenstein - Constance C. McPhee (a cura di), *Infinite Jest: Caricature and Satire from Leonardo to Levine*, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 13 settembre 2011 - 4 marzo 2012), New Haven-London 2011, pp. 32-33, n. 11.

[2] Simon Turner, *Wenceslaus Hollar: New Hollstein German engravings, etchings and woodcuts, 1400-1700*, a cura di Giulia Bartrum, vol l. 1-9, 2009-2012, VI, 2011, n. 1738, unico stato (si veda l'esemplare delle Collezioni Reali Britanniche inv. RCIN 803762: https://www.rct.uk/collection/search#/37/collection/803762/head-of-a-man, ultima consultazione: 13/08/2025, ore 18:00). Il boemo Wenceslaus Hollar disegnò da Leonardo dal 1645 al 1666, su commissione del diplomatico Thomas Howard, XXI conte di Arundel (Finchingfield, 1585 - Padova, 1646), che da qualche tempo progettava di pubblicare la sua raccolta, e aveva necessità di trovare validi incisori che potessero cimentarsi con l'impresa di riprodurre gli oggetti della sua collezione. Tra questi figurava un grosso libro contenente un numero imprecisato di disegni di Leonardo da Vinci. Non abbiamo idea di come i disegni di Leonardo fossero entrati nelle disponibilità di Lord Arundel: probabilmente giunsero in Inghilterra attraverso la Spagna, dove arrivarono nel Cinquecento, quando lo scultore Pompeo Leoni (1533 - 1608) acquistò molti disegni leonardiani dal figlio di Francesco Melzi, l'allievo di Leonardo che aveva ereditato i fogli direttamente dal maestro. Nacquero almeno tre

serie di incisioni, pubblicate anche dopo la morte del nobile committente: in ciascuna di esse si trova una selezione di ritratti e teste grottesche della collezione dello stesso Arundel. La gran parte delle incisioni risultanti dal lavoro di Hollar è oggi conservata alla Royal Library di Windsor Castle. Sull'argomento si veda ora *Leonardo disegnato da Hollar*, catalogo della mostra (Vinci, Fondazione Rossana & Carlo Pedretti, 16 dicembre 2018 - 5 maggio 2019) a cura di Annalisa Perissa Torrini, Milano 2019.

[3] Segretario di monsignor Giovan Battista Agucchi, Giovanni Antonio Massani è l'autore dell'introduzione alle *Diverse figure al numero di ottanta, disegnate di penna nell'hore di ricreatione da Annibale Carracci…*, opera pubblicata postuma, nel 1646, con il titolo de *Le arti di Bologna*. Cfr. Denis Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, London 1947, pp. 260-261.

[4] *Ibidem*.

[5] Ivi, pp. 261-262.

[6] Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, a cura di Evelina Borea, Introduzione di Giovanni Previtali, Torino 1976, p. 75.

[7] Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, pubblicate per la prima volta da Adriana Marucchi con il commento di Luigi Salerno, 2 voll., Roma 1956-1957, vol. I, p. 136. Dal 1614 al 1621 il Mancini scrisse la sua opera, ma poi vi aggiunse notizie sino alla sua morte nel 1630, incorporando a mano a mano notizie in manoscritti sempre rinnovati.

[8] Carlo Cesare Malvasia, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, Bologna 1678, I, p. 469: "tante se ne vedono sparse, oltre le raccolte fattene in libri interi...".

[9] Heinrich Brauer, Rudolf Wittkower, *Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini*, 2 voll., Berlin, Heinrich Keller (Romische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, 9), 1931.

[10] Le idee dei due studiosi furono presentate per la prima volta in una conferenza tenutasi nel 1937 presso il Warburg Institute di Londra (Ernst Kris, Ernst H. Gombrich, *The Principles of Caricature*, in "The British Journal of Medical Psychology", 17, 1938, pp. 319-342), poi edita rielaborata in E. H. Gombrich - E. Kris, *Caricature*, Harmondsworth 1940.

[11] Secondo una riaggiornata lettura di questo specifico tema da parte di Michael W. Kwakkelstein (*Leonardo da Vinci's Drawings of Busts of Old Men and Women with Monstruous Faces: Satire as Moral Criticism*, in R. Nordis - L. Tantardini (a cura di), *Grotesque and Caricature*, cit., pp. 13-37), partito dalla testimonianza di Giorgio Vasari (*Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori*, Firenze, Giunti, 1568, p. 40: "Piacevagli tanto quando egli vedeva certe teste bizzarre, o con barbe o con capegli degli uomini naturali, che arebbe seguitato uno, che gli fussi piaciuto, un giorno intero e se lo metteva talmente nella idea, che poi arrivato a casa lo disegnava come se l'avesse avuto presente"), Leonardo era affascinato dalle persone con fisionomie bizzarre, tanto da osservarle a lungo per poi ritrarle a memoria. A partire dagli anni Settanta del Quattrocento, l'interesse del maestro si rivolse prevalentemente agli effetti fisici prodotti dall'invecchiamento, in particolare alla perdita dei denti (*edentulismo*); parallelamente ricorse spesso a modelli antichi, quali l'imperatore Galba e Antinoo, al fine di esplorare contrasti fisionomici funzionali a veicolare significati morali: giovinezza e bellezza associate a virtù e nobiltà d'animo, e vecchiaia e bruttezza a decadenza morale e fisica. Leonardo, pur respingendo la validità scientifica della fisiognomica aristotelica, condivideva tuttavia l'idea comune che il carattere fosse deducibile dai tratti somatici. L'interesse dell'artista per volti estremamente deformi si intensificò nel periodo milanese, quando disegnò numerosi profili grotteschi e caricaturali basati sull'osservazione diretta, spesso riconducibili a precise patologie mediche. Kwakkelstein evidenzia come l'artista non intendesse imitare passivamente la natura, ma ricrearla stimolando la fantasia e le emozioni degli osservatori, alternando figure idealmente belle a quelle grottesche o caricaturali per suscitare stupore, divertimento o turbamento. I disegni contenuti nel Codice Trivulziano (1487-1490) dimostrerebbero, inoltre, una chiara intenzione satirica verso figure letterarie e sociali, come Petrarca e i suoi seguaci, che egli accusava di frivolezza e superficialità. Nella serie dei busti grotteschi, realizzati intorno al 1490, Leonardo raffigurò spesso membri dell'élite fiorentina e milanese, riconoscibili dagli abiti lussuosi ma antiquati, con tratti fisici esasperatamente deformi e animaleschi (uccelli, cani, capre), per denunciare in chiave satirica i vizi e l'ipocrisia delle classi più agiate. Alcune opere mostrano anche anziani accoppiati, esercitando la parodia sui ritratti nuziali tipici del periodo e rappresentando ironicamente la decadenza morale e fisica dei soggetti: si tratterebbe di una satira operata sull'amore e il matrimonio tra persone anziane, rappresentate come mostruose e moralmente decadenti. La poesia satirica molto diffusa nella Firenze dei Medici, come quella di Angelo Poliziano, che descriveva donne brutte, vecchie e viziose, avrebbe avuto un grande influsso sull'autore. Kwakkelstein interpreta, inoltre, alcuni disegni del maestro come una espressione diretta delle esperienze personali dell'artista: in particolare, il celebre foglio della Royal Collection (Windsor Castle, inv. RCIN 912495, riprodotto e più succintamente catalogato al link https://www.rct.uk/collection/search#/2/collection/912495/a-man-tricked-by-gypsies, ultima consultazione: 13/08/2025, ore 18:00), raffigurante un anziano coronato di foglie di quercia circondato da quattro figure maligne [per la diversa interpretazione del disegno come *Un uomo ingannato da quattro zingare*, si veda Martin Clayton, *Leonardo's 'Gypsies', and the 'Wolf and the Eagle'*, in "Apollo", vol. 156, 486 (2002), pp. 27-33], rispecchierebbe il senso di isolamento morale e intellettuale provato da Leonardo, il quale si percepiva vittima dell'incomprensione e dell'invidia altrui. Infine, secondo l'autore, l'interesse di Leonardo per la bruttezza fisica e la caricatura, contrariamente a quanto sostenuto da Vasari, non fu una forma di mera eccentricità, bensì una componente fondamentale della sua concezione della pittura, complementare alla rappresentazione della bellezza ideale e parte integrante della sua critica morale e sociale verso l'umanità e la socie-

tà a lui contemporanea. Tra i più recenti arricchimenti sul tema, si veda anche Martin Clayton, *Leonardo's grotesques*, in Emma Capron, Martin Clayton, Charlotte Wytema, *The Ugly Duchess: Beauty & Satire in the Renaissance*, catalogo della mostra (London, The National Gallery, 16 marzo - 11 giugno 2023), New Haven 2023, pp. 32-41. Insuperata rimane la fondamentale lettura di Ernst H. Gombrich, *Leonardo's Grotesque Heads: Prolegomena to Their Study*, in Andrea Marrazza (a cura di), *Leonardo. Saggi e ricerche*, Roma 1954, pp. 199-219, 541-556.

[12] Su questo si veda Giacomo Berra, *Arcimboldi: le teste 'caricate' leonardesche e le 'grillerie' dell'Accademia della Val di Blenio*, in *Rabisch. Il grottesco nell'arte del Cinquecento. L'Accademia della Val di Blenio, Lomazzo e l'ambiente milanese*, catalogo della mostra (Lugano, Museo Cantonale d'Arte, 28 marzo - 21 giugno 1998), a cura di Giulio Bora, Manuela Kahn-Rossi, Francesco Porzio, Milano 1998, pp. 57-67; Rebecca Nordis, *Lomazzo's Grotesque Heads Revisited*, in R. Nordis - L. Tantardini (a cura di), *Grotesque and Caricature*, cit., pp. 38-54.

[13] Si veda M. Vaccaro, *Carracci's 'Ritrattini carichi'*, cit., p. 117 e nota 40. Per la scheda curatoriale e la riproduzione a colori del disegno si rinvia al link https://www.rct.uk/collection/search#/1/collection/901996 (ultima consultazione: 13/08/2025, ore 18:00).

[14] Viviana Farina, *Les Carracci et Naples: échos et assonances chez Ribera, Falcone et Rosa*, in *Les Carracci, l'autre voie de la modernité*, in "ArtItalies", 22 (2016), pp. 38-49; Id., *In the Footsteps of the Carracci. New Drawings by Jusepe de Ribera*, in "Wallraf-Richartz-Jahrbuch", 84 (2023), pp. 217-236.

[15] V. Farina, *Ai confini del ritratto. Teste grottesche, effigi satiriche e una caricatura di Jusepe de Ribera*, in *Sul confine*, "Zeusi", III, 5-6 (2017), pp. 59-67.

[16] Si veda l'esemplare inv. 2003.26.2 della National Gallery of Washington, schedato al link https://www.nga.gov/artworks/127252-small-grotesque-head#:~:text=1622,Jusepe%20de%20Ribera (ultima consultazione: 13/08/2025, ore 18:00).

[17] Cfr., da ultimo, V. Farina in *Ribera. Ténèbre et lumière*, catalogo della mostra (Paris, Petit Palais, 5 novembre 2024 - 23 febbraio 2025) a cura di Annick Lemoine - Maité Metz, s.l. 2024, pp. 268-269, n. 60, con letteratura.

[18] V. Farina, *Natura e artificio*, cit., p. 257.

[19] Carlo Avilio, *Jusepe de Ribera and the Grotesque: Between Science and Comedy*, in R. Nordis - L. Tantardini (a cura di), *Grotesque and Caricature*, cit., pp. 199-222.

[20] Si veda, ad esempio, l'esemplare inv. 1874,0808.746 del British Museum riprodotto al link https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1874-0808-746 (ultima consultazione: 13/08/2025, ore 18:00).

[21] V. Farina, *Al sole e all'ombra di Ribera. Questioni di pittura e disegno a Napoli nella prima metà del Seicento.* 1, Castellammare di Stabia, 2014, pp. 45-97, paragrafi 1.4. (*Due 'Adorazioni dei magi' e altre collusioni carraccesche*), 1.5. (*Ribera e Guido Reni*). A riguardo si legga anche la *Premessa* al testo di Daniele Benati (ivi, pp. 7-9).

[22] Ivi, paragrafo 1.5.

[23] Gabriele Finaldi (a cura di), *José de Ribera. Dibujos. Catálogo razonado*, con testi di Elena Cenalmor, G. Finaldi, Edward Payne, catalogo della mostra (Museo Nacional del Prado), Madrid 2016, pp. 68-70, n. 7.

[24] Nicholas Turner, *Guercino's Grotesque Heads and Caricatures*, in R. Nordis - L. Tantardini (a cura di), *Grotesque and Caricature*, cit., pp. 126-147.

[25] Le notizie sono riferite alla scheda curatoriale reperibile al link https://www.rct.uk/collection/search#/9/collection/907211/the-head-of-a-man (ultima consultazione: 13/08/2025, ore 18:00).

[26] Si veda l'esemplare del Fine Arts Museums of San Francisco, inv. 1983.1.142, schedato e riprodotto a colori al link: https://www.famsf.org/artworks/studies-of-nose-and-mouth (ultima consultazione: 13/08/2025, ore 18:00).

[27] Il rinvio è possibile a una copia da Leonardo, sul genere del foglio del Louvre RF28786, 31, schedato e riprodotto a colori al link: https://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/31/228120-Deux-caricatures-max (ultima consultazione: 13/08/2025, ore 18:00).

[28] Denis Mahon - Nicholas Turner, *The Drawings of Guercino in the Collection of Her Majesty The Queen at Windsor Castle*, Cambridge, 1989, n. 340.

[29] N. Turner, *Guercino's Grotesque Heads*, cit., pp. 126-127. Si veda anche John Marciari, *Guercino: Virtuoso Draftsman*, catalogo della mostra (4 ottobre - 2019 - 2 febbraio 2020, New York, The Morgan Library & Museum) New York 2019, pp. 20-21: "The large group of caricatures by Guercino at Princeton… seems to date from the 1630s or 1640s: at least one of the drawings is on the back of a letter that can be dated to 1640". Altre considerazioni sulla possibile datazione dei disegni satirici di Guercino sono in David M. Stone, *Il frate con l'orecchino d'oro: Bonaventura Bisi, pittore e mercante d'arte, e un nuovo ritratto del Guercino*, in D. Benati - D. M. Stone (a cura di), *Nuovi studi sul Guercino: da Cento a Roma*, da Piacenza a Bologna, Piacenza 2020, pp. 65-67.

[30] Per la aggiornata scheda curatoriale si rinvia al link https://collection.nationalmuseum.se/sv/collection/item/43204/ (ultima consultazione: 13/08/2025, ore 18:00).

[31] V. Farina, *"Un homme qui consulte perpétuellement la nature": Guido Reni y el dibujo*, in *Guido Reni*, catalogo della mostra (Madrid, Museo Nacional del Prado, 28 marzo - 09 luglio 2023), a cura di David Garcia Cueto, Madrid 2023, pp. 92-102: 99.

[32] La connessione tra la terracotta di Guido, di cui narra con enfasi Malvasia, e la potente ricezione da parte del giovane Ribera è argomento messo in luce e trattato per la prima volta da V. Farina (*Al sole e all'ombra*, cit., apparato illustrativo da pagina 70 a 75, e pp. 78-79, 82). Benché non se ne faccia menzione, tali conclusioni sono all'origine dei confronti tra le opere selezionate in occasione delle recenti mostre dedicate a Guido Reni al Prado, nel 2023 (vedi alla nota precedente), e a Ribera a Parigi, nel 2024 (cfr. *supra* a nota 17).

[33] "Most specialists as Hugo Chapman, Catherine Johnston, Ann Sutherland Harris and Nicholas Turner prefer an attribution of this drawing to Guercino. Catherine

Loisel hesitates between Guercino and Giovan Antonio Burrini (1656-1727)": Per Bjurström - Catherine Loisel - Elizabeth Pilliod, *Italian Drawings. IV: Florence, Siena, Modena, Bologna*, Stockholm 2002, n. 1617. David Stone, che ringrazio, mi comunica, sulla base dell'analisi della documentazione fotografica, di ritenere improbabile l'attribuzione a Guercino e di preferire quella a Reni.

[34] V. Farina, *Ribera mirando a Leonardo: nuevas observaciones, una desconocida 'caricatura de vieja' y otra inédita cabeza grotesca*, in "Ars e Renovatio", 3 (2015), pp. 87-89: 78-81.

[35] V. Farina, *Natura e artificio nell'estetica di primo Seicento: Jusepe de Ribera e Giambattista Basile a confronto*, in Donatella Calabrò - Dario Giugliano et al. (a cura di), *Humanity. Tra paradigmi perduti e nuove traiettorie*, vol. I, Roma 2020, pp. 245-272: 268-270.

[36] Si veda a riguardo anche quanto riportato *supra* a nota 11.

[37] Sul grammatico latino del III secolo dopo Cristo si rinvia alla voce *Sextus Pompeius Festus* della *Encyclopædia Britannica* reperibile al link https://www.britannica.com/biography/Sextus-Pompeius-Festus (ultima consultazione: 13/08/2025, ore 18:00).

[38] L'immagine a colori è reperibile al link https://www.rct.uk/collection/search#/2/collection/912493/four-grotesque-heads-including-a-caricature-of-dante (ultima consultazione: 13/08/2025, ore 18:00). La medesima donna si vede poi anche in coppia, fronteggiante la figura di Dante, nella stampa di Wenceslaus Hollar *Caricatura di un uomo (Dante?) e una donna* (S. Turner, *Wenceslaus Hollar*, cit., III, 2010, n. 750). Per il confronto si rinvia all'esemplare RCIN 803693 di Windsor Castle, riprodotto al link https://www.rct.uk/collection/search#/26/collection/803693/a-man-and-a-woman (ultima consultazione: 13/08/2025, ore 18:00).

[39] S. Turner, *Wenceslaus Hollar*, cit., III, 2010, n. 746. Per l'immagine e la scheda curatoriale si rinvia al link https://www.rct.uk/collection/search#/53/collection/803713/a-man-and-a-woman (ultima consultazione: 13/08/2025, ore 18:00).

[40] Per l'immagine a colori e la scheda curatoriale si rinvia al link https://philamuseum.org/collection/object/76731 (ultima consultazione: 13/08/2025, ore 18:00). V. Farina (*Al sole e all'ombra*, cit., pp. 48, fig. 37, 224, nota 123) aveva individuato la possibile provenienza dalla raccolta di Gaspar de Haro y Guzman, VII marchese del Carpio e viceré di Napoli dal 1682 al 1687, grazie all'iscrizione apposta sul montaggio originale del foglio, assegnabile alla mano di padre Sebastiano Resta; G. Finaldi (a cura di), *José de Ribera*, cit., pp. 274-275, n. 111, propone una datazione al 1628 -1630; per una più complessa lettura del significato, possibilmente parodico-politico, e una più ampia proposta cronologica dell'opera, V. Farina, *Natura e artificio*, cit., pp. 266-267.

[41] Per l'immagine a colori e la scheda curatoriale si rinvia al link https://catzarts.beauxartsparis.fr/fr/notice/mas-302-sainte-hermine-priant-et-d-autres-figures-4436b7f2-8ef9-4f40-a0b6-156cd0999473 (ultima consultazione: 13/08/2025, ore 18:00). G. Finaldi (a cura di), *José de Ribera*, cit., pp. 362-363, n. 152

[42] V. Farina in *Ribera. Ténèbre et lumière*, cit., pp. 228, 231, n. 62, con bibliografia.

[43] Per quanto riguarda i disegni incisi dal conte di Caylus, è utile ricordare che essi furono raccolti in un album rilegato in pelle nera, recante sul piatto la dicitura "TRONIEN GETEKEND DOOR LIONARDO DA VINCI". L'album comprende 32 fogli con 61 disegni riprodotti, di cui ben 38 derivano da teste grottesche leonardesche. La rilegatura, databile attorno al 1700, fu realizzata ad Amsterdam, mentre le incisioni furono eseguite da Caylus stesso e pubblicate con il commento di Pierre-Jean Mariette dal titolo "Lettre sur Léonard de Vinci, peintre florentin. A monsieur le C. de C.", Parigi 1730. Per lo studio completo dell'album e di ciascun foglio, si veda V. Forcione in *Leonardo da Vinci, Master Draftsman*, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 22 gennaio - 30 marzo 2003) a cura di Carmen Bambach, New Haven 2003, pp. 203-224, e n. 137; V. Forcione in *Léonard de Vinci, dessins et manuscrits*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 5 maggio -14 luglio 2003) a cura di Françoise Viatte - Verena Forcione, Paris 2003, pp. 206 -216 e sotto il n. 73.

[44] Per l'immagine a colori e la scheda curatoriale si rinvia al link https://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/42/228131-Deux-caricatures-max (ultima consultazione: 13/08/2025, ore 18:00).

[45] Immagine a colori e scheda curatoriale al link https://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/1/228034-Vieille-femme-de-profil-a-droite-avec-un-chignon-se-terminant-par-une-natte-max.

[46] S. Turner, *Wenceslaus Hollar*, cit., III, 2010, n. 749-1(2). Si veda l'esemplare del Rijksmuseum di Amsterdam, inv. RP -P-OB-11.456, riprodotto a colori al link https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Misvormde-koppen-van-een-man-met-slappe-muts-en-vrouw-met-opgebonden-haar--86ccb96667b52fa5fb51ce75b86bb836?query=RP-P-OB-11.456&collectionSearchContext=Art&page=1&sortingType=Popularity&tab=data (ultima consultazione: 13/08/2025, ore 18:00).

[47] *Abecedario de P.J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, in "Archives de l'Art français", Tome IV ("Mocchi-Roberti"), Paris 1856-1857, pp. 197-198.

[48] Per la scheda curatoriale si rinvia al link https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_2006-U-1135 (ultima consultazione: 13/08/2025, ore 18:00).

[49] G. Finaldi (a cura di), *José de Ribera*, cit., pp. 176-179, al n. 62.

[50] Per la scheda curatoriale e l'immagine a colori si rinvia al link https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/escena-fantastica-caballero-con-hombrecillos/2dce718a-2035-47d4-8d0d-e87d725cee8e (ultima consultazione: 13/08/2025, ore 18:00).

[51] Per tutte queste notizie si rinvia a V. Farina, *Natura e artificio*, cit., pp. 263-267; e V. Farina, *In the Footsteps of the Carracci*, cit. pp. 222-223.

[52] Sull'album si veda più avanti il testo e la nota 68. Sul disegno: Felton Gibbons, *Catalogue of Italian Drawings in The Art Museum, Princeton University*, Princeton, NJ, 1977, 1, pp. 106-107, n. 305 (illustrato nel II vol. sotto lo stesso numero di catalogo); David Stone, *Guercino, Master Draftsman: Works from North American Collections*, Cambridge, MA, Harvard University Art Museum; Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1991, p. 217, n. 90.

[53] Per la scheda curatoriale si rinvia al link https://artgallery.yale.edu/collections/objects/15734 (ultima consultazione: 13/08/2025, ore 18:00).

[54] Si veda l'esemplare inv. 1986.82 del Museum of Fine Arts di Boston. Per la scheda curatoriale e l'immagine a colori si rinvia al link https://collections.mfa.org/objects/36569/studies-of-ears?ctx=a4b47398-3c79-4a32-93ae-16ac564ed72e&idx=3 (ultima consultazione: 13/08/2025, ore 18:00).

[55] Su questo, si veda V. Farina, *A Bat and Two Ears and Jusepe de Ribera's Triumphant Virtue*, "The Metropolitan Museum Journal", 55 (2020), pp. 125-134: 125-130. Per le stampe, si vedano gli esemplari del British Museum numeri 2AA+,a.11.5 (https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_2AA-a-11-5, ultima consultazione: 13/08/2025, ore 18:00) e 2AA+,a.11.6 (https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_2AA-a-11-6, ultima consultazione: 13/08/2025, ore 18:00); per le notizie circa il frontespizio del trattato, si veda la scheda del Museo al link https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_2AA-a-11-1 (ultima consultazione: 13/08/2025, ore 18:00).

[56] J. Marciari, *Guercino*, cit., pp. 34-35, n. 3a; per la riproduzione a colori del disegno, si veda il link https://www.themorgan.org/drawings/item/396239 (ultima consultazione: 13/08/2025, ore 18:00).

[57] Per la scheda curatoriale e la riproduzione a colori del disegno si rinvia all'indirizzo https://www.famsf.org/artworks/man-with-cape-and-studies-of-two-heads (ultima consultazione: 13/08/2025, ore 18:00).

[58] G. Finaldi (a cura di), *José de Ribera*, cit., pp. 261-262, n. 104.

[59] V. Farina, *Al sole e all'ombra di Ribera*, cit., pp. 60, fig. 34, 62.

[60] Silvia Ginzburg Carignani, *Annibale Carracci a Roma. Gli affreschi di Palazzo Farnese*, Roma 2000, pp. 25-29.

[61] V. Farina, *In the Footsteps of the Carracci*, cit., pp. 224-225, 226, figg. 3-4, 227.

[62] D. Mahon - N. Turner, *The Drawings of Guercino*, cit., n. 338; per la riproduzione a colori del disegno, si veda il link https://www.rct.uk/collection/search#/1/collection/902658/an-ape-like-witch-holding-a-lighted-candle (ultima consultazione: 13/08/2025, ore 18:00). Sull'argomento si veda anche F. Gozzi, *Guercino fra streghe, maghi e diavoli*, in D. Benati - D. M. Stone (a cura di), *Nuovi studi sul Guercino: da Cento a Roma*, cit., pp. 87-98.

[63] Viviana Farina, *"Review to: Gabriele Finaldi (ed), Jusepe de Ribera: The Drawings, Catalogue raisonne"*, in "Master Drawings", LVI, 3, 2018, pp. 395-408: 406 e fig. 5; Per la scheda curatoriale e la riproduzione a colori del disegno si rinvia all'indirizzo https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/32333/(ultima consultazione: 13/08/2025, ore 18:00).

[64] Per la scansione a colori della pagina dell'album si veda il link https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000200664&page=1 (ultima consultazione: 13/08/2025, ore 18:00).

[65] D. Mahon - N. Turner, *The Drawings of Guercino*, cit., n. 337; per la riproduzione a colori del disegno, si veda il link https://www.rct.uk/collection/search#/10/collection/902663/a-grotesque-head (ultima consultazione: 13/08/2025, ore 18:00).

[66] N. Turner, *Guercino's Grotesque Heads*, cit., p. 141.

[67] Sul disegno, recante a verso un *Paesaggio*, F. Gibbons, *Catalogue of Italian Drawings*, cit. 1, p. 105, no. 288 (illustrato nel II volume sotto lo stesso numero di catalogo); Laura Giles - Lia Markey - Claire Van Cleave, et. al., *Italian Master Drawings from the Princeton University Art Museum*, Princeton, NJ, 2014, p. 162, n. 65 (illus.); 163 (verso illustrato).

[68] Questo raro album, donato al Princeton University Art Museum da Dan Fellows Platt (classe 1895), contiene trenta disegni caricaturali, ventitré dei quali attribuibili con sicurezza a Guercino, e databili tra gli anni Trenta o i primi Quaranta del Seicento. Un frontespizio manoscritto, di mano ignota, include un ritratto di Guercino; seguono un saggio introduttivo di tre pagine, composto da una breve biografia dell'artista e da una sintetica riflessione sul genere della caricatura. Come si evince da tale testo, il volume fu con ogni probabilità assemblato a Bologna da un pittore locale qualche tempo dopo la morte di Guercino. Nei primi decenni del Settecento, l'album risulta menzionato in un inventario della vasta raccolta di disegni e stampe di Francesco Maria Niccolò Gabburri. Gabburri vi aggiunse due annotazioni manoscritte su altrettante pagine dell'album; in una di queste compare un riferimento al barone Philipp von Stosch (1691-1757), antiquario prussiano trasferitosi a Firenze nel 1731, di cui Gabburri fu conoscente. Dopo la morte di Gabburri, l'intera collezione fu venduta a un mercante d'arte britannico e trasferita in Inghilterra. Secondo diverse annotazioni manoscritte, l'album si trovò successivamente in Inghilterra nelle mani di Sir Joshua Reynolds. Nel 1928, Dan Fellows Platt (1873 -1937) acquistò l'album a Londra, quando il volume aveva già subìto numerose alterazioni, e diversi disegni caricaturali di Guercino erano stati rimossi. Nel tentativo di restaurare l'album al suo stato originario, Platt vi aggiunse sette caricature, probabilmente realizzate da artisti della scuola di Guercino o da imitatori successivi. Per queste notizie si veda Giada Damen. *Note on the Provenance of the Princeton Album*, in Giles - Markey - Van Cleave, *Italian Master Drawings from the Princeton*, cit., pp. 159-60. Sull'album, cfr. David M. Stone, *Guercino, Master Draftsman: Works from North American Collections*, catalogo della mostra, Cambridge, Mass., 1991, n. 87, con bibliografia; David M. Stone, *Guercino Caricatures from the Princeton Album*, in Giles - Markey- Van Cleave, *Italian Master Drawings from the Princeton*, cit., pp. 157-159. A proposito del barone von Stosch, esiste una acquaforte con un ritratto caricaturale a

mezzo busto, dove la testa del soggetto si vede aumentata nel formato e stilizzata, con una lente d'ingrandimento davanti al volto, che con cautela si identifica in von Stosch piuttosto che nell'autoritratto dell'autore: l'artista britannico Thomas Patch (1725-1782) (la riproduzione a colori è disponibile al link https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_Heal-Portraits-145?utm_source=chatgpt.com, ultima consultazione: 13/08/2025, ore 18:00). Questa stampa fa parte delle sagaci caricature umoristiche realizzate da Patch e inserite nella sua serie pubblicata tra il 1769 e il 1770, che presenta membri della comunità britannica in Italia, in particolare a Firenze, dove Patch risedette dalla metà degli anni Cinquanta fino alla morte: nobili, antiquari, viaggiatori del Grand Tour, studiosi e collezionisti (*A Collection of Caricatures after the Life, Engraved by Thomas Patch, Painter in Florence*). Ad ogni modo, Patch e Stosch con ogni probabilità ebbero contatti, come suggerito non solo dai loro legami all'interno del circolo anglo-fiorentino, segnatamente l'influente entourage del diplomatico Sir Horace Mann (1706-1786), in cui si muoveva anche l'antiquario e bibliofilo von Stosch (a Firenze dal 1731 alla morte nel 1757), ma anche dal ritratto caricaturale che Patch realizzò del nipote ed erede di Stosch, lo "Stoschino", il numero 6 della sopramenzionata serie stampata (F.J.B. Watson, *Thomas Patch (1725-1782): Notes on his Life, together with a Catalogue of his Known Works*, in "Walpole Society", XXVIII (1939-40), pp. 15-50: 45). Su Patch: F.J.B. Watson, *Thomas Patch: Some New Light on his Work*, in "Apollo", LXXXV (1967), pp. 348-353; H. Belsey, *Reading the Caricature Groups of Thomas Patch*, in "Burlington Magazine", CLIII (2011), pp. 229-231; su Stosch, L. Lewis, *Philipp von Stosch*, in "Apollo", LXXXV (1967), pp. 328-339.

[69] V. Farina, *Ribera mirando a Leonardo*, cit., pp. 87-89, 92, nota 42, e fig. 22; G. Finaldi (a cura di), *José de Ribera*, cit., pp. 323-324, n. 134 (1630-1640). In questa ultima scheda si dichiara che l'attribuzione risale ai pareri precedenti di Carel van Tuyll e Ann Sutherland Hurris, annotati sul montaggio. Nel 2014, anno della mia prima visita alle collezioni dell'istituzione parigina, il disegno non mi fu mostrato in originale, in quanto fuori collocazione per motivi conservativi. Il riferimento a Ribera si basò quindi sull'analisi della foto; spetta comunque a chi scrive l'argomentazione del giudizio attributivo anche in rapporto al parallelo tra le figurette schizzate a penna in alto a destra del foglio e lo *Studio di figura seduta* del Museo di Besançon inv. D.2251. Il confronto non è, di fatto, riferito nella scheda sopra indicata, né in quella specificamente dedicata al disegno francese (ivi, p. 267, n. 107).

[70] D. Mahon - N. Tuner, *The Drawings of Guercino*, cit., n. 341; per la riproduzione a colori si veda al link https://www.rct.uk/collection/search#/11/collection/907214/a-youth-gaping-at-a-bowl-on-a-table (ultima consultazione: 13/08/2025, ore 18:00).

[71] G. Finaldi (a cura di), *José de Ribera*, cit., pp. 294-295, n. 121 (1637/1640), con letteratura; l'immagine a colori è reperibile al link https://www.artic.edu/artworks/82496/a-group-of-figures (ultima consultazione: 13/08/2025, ore 18:00).

[72] Ivi, pp. 276-277, n. 112.

[73] Nicholas Turner - Carol Plazzotta, *Drawings by Guercino from British Collections*, catalogo della mostra, London 1991, n. 208, con una proposta di datazione all'incirca al 1635; per l'immagine a colori si veda al link https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_Pp-dal peso degli anni,4-58 (ultima consultazione: 13/08/2025, ore 18:00).

[74] Francesca Alberti, Diane Bodart (a cura di), *Gribouillage/Scarabocchio. De Léonard de Vinci à Cy Twombly*, catalogo della mostra (Roma, Villa Medici, 3 marzo - 22 maggio 2022; Paris, Palais de Beaux-Arts, 8 febbraio -30 aprile 2023), Parigi 2022, n. ???.

[75] N. Turner, *Guercino's Grotesque Heads*, cit., pp., pp. 144 e nota 15, 145, fig. 6.12. Non è chiaro se l'attribuzione a "Ribera da Guercino" spetti propriamente allo studioso, che in nota non menziona la scheda di catalogo edita nel 2022, ma si limita a ringraziare Emanuelle Brugerolls per avere sottoposto alla sua attenzione il foglio in oggetto, che recava un precedente riferimento a Guercino (tale attribuzione è ancora riferita nella scheda curatoriale reperibile al link https://catzarts.beauxartsparis.fr/fr/notice/mas-2323-portrait-d-un-jesuite-539929be-1890-4bd7-baeb-e2b00e1ba881, ultima consultazione: 13/08/2025, ore 18:00).

[76] L. Giles - L. Markey - C. Van Cleave, et. al., *Italian Master Drawings*, cit., pp. 254-255, n. 78.

[77] Le notizie sono nella sceda curatoriale di catalogo: https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Karikatuur-van-een-oude-opgedirkte-vrouw--cf4d12a59a38d7f90fdb0f771ad184ec?tab=data (ultima consultazione: 13/08/2025, ore 18:00).

Contribution subjected to double-blind peer review process by one reviewer and plagiarism check with positive outcome.

Received: 12/07/2025
Approved: 30/07/2025

Papireto IV (2025) - pp. 37-64
ISSN 2974-668X
DOI: 10.57661/papireto/0402

"Mirabili effetti di essi lumi". Luci, ombre e riflessi nella pittura all'origine del "lume di notte" nel XV secolo

Luigi Agus
Accademia di Belle Arti di Palermo

"Wonderful Effects of These Lights." Light, Shadows, and Reflections in Painting at the Origin of "Night Light" in the 15th Century

Abstract: The so-called "night light" has been widely studied, especially with reference to its peak development in the first half of the 17th century, coinciding with the spread of European Naturalism. Over time, studies have focused in particular on the symbolic and formal aspects related to the use of light. These studies have dated the genre's birth to the late 15th century, identifying early developments in this direction in some works by Hugo van der Goes and Geertgen tot Sint Jans. However, critics have also highlighted earlier experiments, again in the Flemish context, in some miniatures by the Limbourg brothers and Barthélémy d'Eyck. These premises then led, in the 16th century, to a greater diffusion of the "night light". Despite several studies on the subject, the topic has never been addressed from a technical perspective, that is, related to the problems of optics and the ways of representing light in general, both daytime and nighttime. This problem includes not only the problem of depicting dark environments, partially illuminated by artificial (lamps, torches, etc.), natural (moon, stars), and supernatural (apparitions, halos, etc.) lights, but also that of cast shadows and reflected light. This issue is instead addressed in art treatises, seen solely as a problem of representing the effects produced by light on bodies. In this essay, for the first time, we attempt to reconstruct the origins of "night light", associating it with optical problems. This is done through the analysis of Italian treatises and works of 15th-century Franco-Flemish painting and miniature, from a technical-representational perspective, and therefore from the point of view of the artists themselves.

Keywords: night light, Flemish painting, miniature, shadow, artistic techniques.

CC BY ND

L'utilizzo del cosiddetto "lume di notte" da parte degli artisti nel corso del tempo, pur essendo stato analizzato anche recentemente in maniera abbastanza ampia[1], è sempre rimasto legato allo sviluppo e successivo tramonto del Naturalismo europeo della prima metà del XVII secolo. Visto, in altre parole, come uno strumento necessario per stimolare quei sentimenti di religioso pietismo insiti nella dottrina cattolica riformata. Eppure, tale sensibilità e attenzione nella rappresentazione della luce che irrompe nell'oscurità ebbe una sua più arcaica e complessa origine in ambito franco-fiammingo[2], né si esaurì, come è stato affermato, verso la metà del '600[3], visto che dipinti come il *3 maggio 1808* di Goya, *I mangiatori di patate* di Van Gogh (1885) o la *Guernica* di Picasso (1937), giusto per citare i più noti, andrebbero necessariamente ricondotti a quel medesimo utilizzo della luce.

La questione, dunque, lungi dall'essere stata trattata esaurientemente, andrebbe piuttosto rivisitata alla luce della categoria delle *tecniche rappresentative*[4], piuttosto che attraverso una lettura semiotica basata sulle duali e anacronistiche categorie Wolffliniane[5], utili certamente per una lettura purovisibilista, ma che non restituiscono quella che fu la percezione degli artisti nel tempo. Si tratta di "quel complesso di elementi compositivi dell'opera d'arte scientemente selezionati dall'artefice con la finalità di elaborare in senso profondo il concetto da esprimere", tra cui spicca la luce[6], utilizzata sia con funzione significante, sia con finalità espressive, ovvero con entrambi gli obiettivi, spesso sovrapponibili tra loro.

Che la questione vada ricondotta entro un'ottica meramente tecnico-rappresentativa, intesa come insieme di artifizi sperimentati, selezionati e scelti dagli artefici, sembra emergere dalla lettura degli scritti degli stessi artisti. Un primo esempio da citare è certamente il *Trattato della pittura* di Leonardo, il quale dedica un paragrafo a "come si deve figurare una notte", trattando il problema attraverso una serie di suggerimenti tecnici come prevedere la presenza di "un gran fuoco", atto evidentemente a rischiarare le tenebre, accanto a cui la "cosa che è più propinqua [...] più si tinga del suo colore, perché quella che è più vicina all'obietto, più partecipa della sua natura; e facendo il fuoco pendere in color rosso, farai tutte le cose illuminate da quello anch'esse rosseggiare, e quelle che son più lontane da detto fuoco, più sieno tinte del color nero della notte". Leonardo prosegue, quindi, ulteriormente specificando come "le figure che son fatte innanzi al fuoco appariscano scure nella chiarezza d'esso fuoco, perché quella parte d'essa cosa che vedi è tinta dall'oscurità della notte e non dalla chiarezza del fuoco: e quelle che si trovano dai lati, sieno mezze scure e mezze rosseggianti: e quelle che si possono vedere dopo i termini delle fiamme, saranno tutte illuminate di rosseggiante lume in campo nero". In chiusura di paragrafo, infine, suggerisce quale tipo di atteggiamenti dovrebbero avere le figure in quella determinata circostanza: "in quanto agli atti, farai le figure che sono appresso farsi scudo con le mani e con i mantelli a riparo dal soverchio calore, e, volte col viso in contraria parte, mostrar di fuggire: quelle più lontane, farai gran parte di loro farsi con le mani riparo agli occhi offesi dal soverchio splendore"[7]. Sempre Leonardo, in altro paragrafo, insiste sui medesimi concetti, aggiungendo che "le figure alluminate dal lume particolare sono quelle che mostrano più rilievo", e che "la figura posta dinanzi al lume particolare in luogo grande e oscuro non riceve riflesso, e di questa non si vede se non la parte alluminata: e questa è solo da essere usata nell'imitazioni della notte, con picciol lume particolare"[8]. Infine, prendendo in esame il mutamento dei colori in ambiente notturno, sottolinea come "tutte le varietà de' colori da una medesima ombra pajano tramutate nel color d'esse ombre", fatto che soprattutto "si manifesta nelle tenebre d'una notte nubilosa, nella quale nissuna figura o color di corpo si comprende", in quanto le "tenebre altro non è che privazione di luce incidente e riflessa, mediante la quale tutte le figure e colori de' corpi si comprendono"[9].

Dai brani appena menzionati, si comprende come la problematica venisse percepita in senso tecnico-rappresentativo e non certamente estetico. Per Leonardo, e non solo come

vedremo, la questione è inserita, quindi, entro un problema di ricerca ottico-percettiva, tanto che l'artista fiorentino descrive gli effetti che la luce produce sui corpi e come quindi questi debbano essere tradotti attraverso il mezzo della pittura. Il problema estetico è messo, evidentemente, in secondo piano, anzi pare addirittura assente nella trattazione, tutta concentrata nel descrivere gli effetti che le fonti luminose artificiali hanno quando vengono utilizzate in un ambiente tenebroso come, appunto, una "notte nubilosa".

Più esplicito e dettagliato perfino sui tipi di colore da utilizzare per "dipingere un paese di notte" fu Cristoforo Sorte, il quale prendendo spunto dal terribile incendio scoppiato a Verona il 22 gennaio del 1541, a cui aveva personalmente assistito, descrive come, in qualità di pittore ne imitò i colori "illuminando il paese et i luoghi vicini parte dallo splendore della luna e parte dalli vapori e vampi più vivi dello incendio"[10], usando biacca "accompagnata con azzurrino", per rappresentare "il sereno [...] e stellato cielo della notte con la luna lucente e chiara"; sempre la biacca, ma "senza l'azzurrino", per i "lumi più vivi e fissi", mentre, per rappresentare gli "ardenti vapori di esso fuoco", utilizzò "l'endego fino e lacca nelle materie più lontane, secondo che meglio mi pareva convenire"[11]. Ancora, per i "vapori più chiari e più vivi", riferisce di aver utilizzato "gialdolino accompagnato con biaca, sfumandoli nelli suoi luoghi con minio e ricazzandoli sempre con cinaprio appresso il minio, et oscurandosi con lacca accompagnata sempre di endego fino", infine "i fumi che non prendevano il lume della luna" li macchiò "di minio senza gialdolino, ricazzandoli medesimamente col cinaprio e lacca"[12], concludendo come si tratti di "soggetti tanto particolari e proprii del giudicio e della mano del pittore, che non si ponno né esprimere, e meno insegnare, se non che in fatto ciò l'operazioni dimostrano"[13]. Se per Leonardo la questione, come detto, era ottico-percettiva, quindi tecnico-rappresentativa, per Sorte il problema è tutto incentrato sulle modalità tecnico-esecutive. Un dato che ancor meglio chiarisce quale fosse l'approccio degli artisti al lume di notte.

Più dettagliato ed esteso, e con una impostazione simile a quella leonardesca, fu Lomazzo, il quale nel suo *Trattato dell'arte della pittura*, fin nella premessa, precisava come "le differenze che fanno, che la pittura sia arte particolare et sia differente da tutte le altre arti del mondo sono cinque, cioè proportione, moto, colore, *lume*, perspettiva"[14] (il corsivo è mio). Tutti elementi, come si vede, che contribuiscono a definire la pittura da un punto di vista tecnico-rappresentativo, quindi teorico, piuttosto che tecnico-esecutivo, stabilendo, in tal senso, una netta differenza con i ricettari medievali. Cosa sia, secondo la sua idea, il *lume* è chiarito molto bene nel quarto libro del trattato al terzo capitolo: "questa parola di lume si piglia in diversi modi, et significationi. Prima e principalmente significa l'imagine della divina mente che è il figliuolo d'Iddio [...]. Significa ancora l'ardore dello Spirito Santo. [...] Discendendo poi alle cose celesti, dove si fà copia di vita, e una efficace propagatione; et un visibile splendore nel fuoco [...]. Finalmente negl'huomini si piglia per il lume dell'intelletto agente, che illumina il patiente o possibile; et in somma per un lucido discorso di ragione, et una cognitione delle divine cose. Pigliasi ultimamente per una qualità uscita dal Sole, o dal fuoco che scuopre il colore. Et questo lume è, come vogliono i Peripatetici, la causa o ragion formale per la quale si veggono le cose colorite [...]. Il medesimo lume si diffonde, et estende ne' corpi, che se gli affacciano, ne quali si scuopre il colore, et una risplendente bellezza, come dicono i Platonici, del corpi opaci, cagionata da questo lume insieme con una certa virtù benefica e generante"[15].

Si passa, dunque, dalla luce divina, ossia la suprema sapienza, al sole e quindi al fuoco, che da corpo al colore e forma alle cose, cosicché il "lume adunque è qualità senza corpo"[16]. Tuttavia, il trattatista milanese specifica come "questo lume si divide principalmente in primario, et secondario"[17], intendendo per "primario quello che percuote, et è ricevuto nella parte del corpo colorito opposta al corpo luminoso"[18], mentre il secondario è "causato non dai raggi diretti, ma riflessi, et nasce d'o-

gn'intorno dal primo lume ch'entra per essempio in una camera, loggia, portico, o simil luogho"[19]. A sua volta, il lume primario, Lomazzo lo divide in tre tipi, il primo è determinato dalla luce del giorno; il secondo, invece, è quello derivante dalle "diverse apparitioni d'Angeli, et simili"[20], infine il terzo è "quello che da' i fuochi, lucerne, facelle, fornacii, e simil nasce, mostrando intorno una certa quantità di lume alle genti secondo la forza del foco"[21]. L'artista lombardo suggerisce quindi di utilizzare, in determinate occasioni, "due lumi in una figura, uno de' quali verge al celeste, e l'altro al fuoco", perché "questi lumi di giorno causino in detto colore ne' i corpi conforme à loro, non però gli levano il lume primo primario"[22]; mentre in altre, come i "diversi misteri di Christo", quando "è preso costituito innanzi ad Herode, Anna, e Pilato; e quando è flagellato, incoronato, e schernito", il "lume primario và rappresentato di notte" e non, come quasi tutti fanno "ponere i lumi, come se fosse stato di giorno"[23].

Concetti che il trattatista milanese riprende anche nell'*Idea del tempio della pittura* dove ripropone il concetto del lume "celeste, divino e artificiale", specificando che quest'ultimo si ha "quando si finge la notte di giorno, fuochi lucignoli, fornaci, sacrificij, et simili si dee distribuire per li corpi più vicini maggiormente, et dopo scemar, et prendere secondo la lontananza de corpi fin a tanto che quelli non si possano vedere"[24]. Aggiunge, infine, che i lumi in generale sono di "tre specie", perché "tre sono gli effetti che tutti insieme possono fare, e dalla qualità d'essi effetti prendono il nome", ossia "diretto", "riflesso" e "rifratto": "diretto perché l'effetto suo è di toccari i corpi per dritto, riflesso perché si genera dirimbalzo indietro, et rifratto perché si rifrange et diffonde in molti raggi"[25].

Lomazzo, tuttavia, aggiunge un altro importante tassello per l'analisi dell'incidenza della luce sui corpi, ossia l'ombra che questi proiettano quando la fonte luminosa è sistemata lateralmente o perpendicolarmente. Le ombre prodotte da luci zenitali o meno, rientranti nella "principalissima scienza" sciografica, ossia dei chiaroscuri, "seconda parte della prospettiva", sono strettamente relazionate con i "lumi", tanto che trattando di questi ultimi ha, a suo avviso, "conseguentemente anco toccato tutto quello che possono essere, e causar le ombre"[26]. L'ombra è infatti assenza di luce, posto che "tutti i corpi senza luce sono d'una medesima oscurezza à gl'occhi nostri, si che da loro mai non possono essere scorti, e veduti; ma spargendovisi poi sopra il lume, tanto quelli appaiono più lucidi, quanto più sono opachi, e densi. Et i corpi mostrano i suoi colori ancora per la luce"[27]. Quindi la stessa esistenza dei colori, della rifrangenza o meno di qualsiasi cosa, sono determinati dall'incidenza della luce. Un fatto che oggi potrebbe sembrare quasi scontato, ma che non lo fu sempre, posto che la comparsa delle ombre che i corpi proiettano nell'ambiente circostante, le luci riflesse o proiettate sulle superfici e il lume di notte compaiono quasi simultaneamente tra il secondo e il terzo decennio del XV secolo tra Fiandre e Francia settentrionale. Segno evidente che lume notturno, ombra e luci riflesse dovrebbero essere considerati fatti strettamente correlati.

Quest'ultimo assunto sembra trovare ulteriore riscontro nell'Alberti, il quale, trattando "della forza de' lumi" e distinguendo tra luce naturale (solare, lunare o delle stelle) e quella prodotta dai "lumi materiali e di fuoco", sottolinea come la prima produca "ombre quasi che uguali a' corpi", mentre la seconda "le rende maggiori che non sono i corpi", cosicché "l'ombra si causa dallo esser intercetti i raggi de' lumi"[28]. Osservazioni che potrebbero spiegare la ragione per la quale, come già prima si è accennato e come aveva acutamente sottolineato Stoichita, le ombre portate siano quasi assenti nella pittura precedente i primi decenni del XV secolo[29]. Se, infatti, la luce zenitale d'un assolato mezzogiorno primaverile produce ombre "quasi uguali a' corpi", è evidente come gli artisti chiamati a raffigurare schiere di santi e sante o anche scene bibliche, non furono interessati a rappresentarle, posto che quel tipo di fonte luminosa, idealmente, presenta tutte le qualità di una luce divina, ossia essere perpendicolare, intensa, totalizzante. A dimostrare tale tendenza stanno le uniche due opere

trecentesche finora note che presentano ombre portate, ossia la scenetta a margine dell'*Ultima Cena* e la *Panca dipinta* del ciclo affrescato tra il 1310 e il 1319 da Pietro Lorenzetti nel transetto sinistro della Basilica inferiore di Assisi[30], a cui si potrebbe aggiungere la *Crocifissione* di Agnolo Gaddi degli Uffizi (Inv. 1890, 464), datata tra il 1390 e il 1396, anche se non si può escludere che si tratti, in quest'ultimo caso, di aggiunte successive frutto di un "restauro" d'epoca.

Un cambio di passo si ebbe quando entrò in gioco un più accentuato senso dello spazio, ma soprattutto quando si avvertì l'esigenza di rappresentare la realtà anche in altri momenti della giornata o addirittura durante la notte. Ciò avvenne, sorprendentemente, nel torno di un decennio o poco più, con l'improvvisa comparsa di opere a lume di notte, come la *Cattura nell'Orto* di uno dei fratelli Limbourg [fig. 1], contenuta nel *Très riches heures de Berry*, oggi al Musée Condé di Chantilly (ms. 65, f. 142v), datata 1411-1412[31] o, per quanto riguarda il riverbero della luce e le ombre portate con lo straordinario *Polittico dell'Agnello Mistico* di Hubert e Jan van Eyck, realizzato tra il 1420 e il 1432[32] [fig. 2]. Se infatti è pur vero che non mancarono tentativi precedenti per la rappresentazione scene notturne o delle ombre portate, come l'*Annuncio ai pastori* della Cappella Baroncelli in Santa Croce a Firenze di Taddeo Gaddi, affrescata tra il 1327 e il 1330 [fig. 3], la *Natività* di Lorenzo Monaco, del Metropolitan Museum di New York (1406-1410) o *Pafnuzio visita Sant'Onofrio nel deserto* dello stesso autore, oggi al Museo di San Marco a Firenze (1422-1423), queste non presentano quelle caratteristiche descritte da Leonardo, e poi da altri trattatisti successivamente, come la peculiarità degli oggetti illuminati da una fonte diretta di assumerne il colore "e quelle che son più lontane [...], più sieno tinte del color nero della notte"[33], che invece ritroviamo nella miniatura, né presentano ombre portate o luci riflesse come avviene nel polittico di Gand.

Nell'opera dei Limbourg [fig. 1], infatti, a illuminare quel cumulo di soldataglie confusamente stese a terra sotto i piedi del Cristo ritto in piedi, affiancato da San Pietro, che prudentemente avanza su quei corpi, sono due torce e una lampada, che proiettano la loro luce giallo-rossastra sulle pieghe di un gonnellino e una gamba, in primo piano, e su un viso poco più in fondo. Nell'*Annunciazione*, dipinta sul lato esterno delle porte del polittico di Gand dai van Eyck [fig. 2], le eburnee e statuarie figure dell'angelo e della Vergine proiettano le loro ombre sulle pareti della stanza, che in fondo a destra, oltre una bifora, si affaccia su un altro ambiente, nella cui parete destra, è ben delineata la netta sagoma prodotta dalla luce che penetra da una finestra laterale[34] [fig. 2a].

Figura 1. Fratelli Limbourg, *Cattura nell'Orto*, Très *riches heures de Berry*, ms. 65, f. 142v, Chantilly, Musée Condé (1411-1412). © Musée Condé

Effetti del tutto innovativi, frutto di una attentissima osservazione della realtà, senza alcuna necessità di nessi significanti[35], come ad esempio avviene nel quasi coevo *San Pietro risana con l'ombra* dipinto da Masaccio nella Cappella Brancacci al Carmine di Firenze (1425-1427)[36] [fig. 4]. La proiezione delle ombre nel dipinto vaneyckiano, infatti, non paiono avere alcuna funzione di carattere esegetico

Figura 2. Hubert e Jan van Eyck, *Annunciazione*, *Polittico dell'Agnello Mistico*, Gand, San Bavone (1420-1432). © RKD; Figura 3. Taddeo Gaddi, *Annuncio ai pastori*, Firenze, Santa Croce, Cappella Baroncelli (1327-1330).

quanto piuttosto sembrano assumere un ruolo plastico-scenografico ben preciso, simile a quello dei finti rilievi con il *Sacrifici di Abele e Caino* e *Caino che uccide il fratello*, dipinti nelle semilunette sommitali della parte interna delle porte del medesimo polittico. A suffragare tale lettura sono le rarefatte ombre portate che si dipartono dalle cornici verso l'interno degli ambienti dipinti, dando l'impressione che il telaio in rilievo, che in tal modo dialoga con i pannelli dipinti, funzioni come l'albertiano "quadrangolo di angoli retti grande quanto a me piace, il quale mi serve per un'aperta finestra dalla quale si abbia a veder l'istoria"[37].

I Van Eyck, in altre parole, usano l'ombra e i riflessi delle luci con una precisa funzione plastica e formale, senza che questa sia necessariamente relazionata con un qualche significato più profondo, quanto piuttosto legata alla percezione di un ambiente dipinto che tende a uniformarsi con quello abitato dal riguardante. Nei quattro pannelli dell'*Annunciazione* già presa in esame [fig. 2], infatti, il pittore fiammingo utilizza due punti luce principali, uno collocato in basso a destra davanti al dipinto e un altro in alto a sinistra che illumina il paesaggio sullo sfondo[38] [fig. 2b]. Il primo, esterno al dipinto, quindi proveniente dall'ambiente dell'osservatore, ossia la Cappella Vijd, produce le ombre proiettate sul pavimento della stanza dal telaio che incornicia le tavole[39], quelle della Vergine, dell'Arcangelo Gabriele, entrambi decisamente fuori scala rispetto alla stanza, quelle della

Figura 2a. Hubert e Jan van Eyck, *Annunciazione*, *Polittico dell'Agnello Mistico*, particolare, Gand, San Bavone (1420-1432); Figura 2b, Id. © RKD; Figura 4. Masaccio, *San Pietro risana con l'ombra*, Firenze, Chiesa del Carmine, Cappella Brancacci (1425-1427).

nicchia gotica, con il bacile e il versatoio che contiene, e infine del telo pendente dal portasciugamano fissato alla parete che gli sta accanto. La seconda fonte luminosa, invece, genera le ombre delle case sul largo stradone che caratterizza il paesaggio urbano che si apre oltre la bifora del pannello centrale sinistro [fig. 2b], nonché la straordinaria sagoma luminosa prodotta dal sole che penetra attraverso un'altra bifora, collocata nella stanza adiacente all'ambiente principale, visibile oltre l'apertura dietro l'Annunziata [fig. 2a]. Un vano in cui, sulla panca dello strombo della finestra, poggia una caraffa in vetro che amplifica e proietta sul piano la luce proveniente dall'esterno, la stessa che ammanta trasversalmente il paesaggio visibile da tutte le aperture sullo sfondo.

Con tutta evidenza, quindi, l'artista ha voluto rappresentare un ambiente dipinto che dialoga con quello reale circostante, come si diceva, ma anche con quello esterno, che sia o meno una veduta di Gand ripresa dalla casa dei coniugi committenti, di Bruges o persino una città immaginaria poco importa[40], perché ciò che conta è l'idea di creare un ambiente domestico, ma allo stesso tempo sacro, familiare e riconoscibile per il riguardante e in cui possa immergersi, attraverso un processo di immedesimazione. Un effetto che è ottenuto attraverso un calibrato uso del "lume" secondario, per utilizzare la definizione del Lomazzo, che è "causato non dai raggi diretti, ma riflessi, et nasce d'ogn'intorno dal primo lume ch'entra per essempio in una camera, loggia, portico, o simil luogho"[41], esattamente come avviene nel nostro caso. Un "lume" che, tuttavia, per essere percepito nettamente necessita di ombre portate ben distinguibili, cosicché l'artista posiziona le fonti luminose a 45° circa rispetto ai piani: una all'esterno del dipinto in basso a destra, l'altra sul paesaggio in alto a sinistra.

Uno studio della luce e dei suoi effetti che si collega con quello precedente dei Limbourg, non solo nella miniatura già analizzata, ma anche in altre del medesimo codice commissionato dal duca di Berry. Basta osservare, ad esempio, la grande miniatura raffigurante l'oscurità che cala sulla terra alla morte di Cristo sulla croce (f. 153r) [fig. 5], dove è palpabile il tentativo di rappresentare una scena affollata e concitata avvolta dalle tenebre, ma appena visibile per effetto della luce aurea che promana dal Dio Padre, circondato

Figura 5. Fratelli Limbourg, *Crocifissione*, f. 153r; Figura 6. Id., *Inferno*, f. 108r; Figura 7. Id. *Sadrac, Mesac e Abed-Nego gettati nella fornace*, f. 40v, *Très riches heures de Berry*, ms. 65, Chantilly, Musée Condé (1411-1412). © Musée Condé

da rossi cherubini, che poggia la sua sinistra sulla sommità della croce illuminata dal nimbo dorato del Figlio. Un effetto che l'artista enfatizza attraverso un appena accennato cielo azzurro, che si arresta appena sopra un sole e una luna oscurati da un velo grigio, che avvolge l'intera scena, investendo perfino i clipei che la circondano, raffiguranti i defunti che escono dai loro sepolcri, il velo squarciato del tempio e l'evangelista, che guardando verso il Padre Celeste si ripara gli occhi. In questo caso la luce, pur intensissima, del lobo sommitale contenente Dio Padre, non crea alcun riflesso, né colora alcuna parte, diversamente da ciò che avviene nel *Cattura nell'Orto* [fig. 1], come abbiamo visto, ma anche nella raffigurazione dell'*Inferno* (f. 108r) [fig. 6], dove il fuoco che arde sotto al demonio colora di un ocra scuro i corpi delle povere anime che tiene sotto le sue grinfie, mentre il resto degli angeli ribelli riflettono il giallo emanato dalle fiamme che spuntano attorno all'enorme graticola. Un effetto simile a quello della miniatura raffigurante *Sadrac, Mesac e Abed-Nego gettati nella fornace* per ordine di Nabucodonosor (Dan 3, 1-30) (F. 40v) [fig. 7], la cui pelle è colorata, assieme a quella del quarto compagno, ossia Dio stesso, di un rosso intenso venato di giallo, quasi a confondersi con le fiamme che li circondano e che colorano perfino le gote del sovrano e del suo seguito. Un tentativo di realismo intenso ricercato attraverso l'uso dei "lumi", come avviene del resto nelle altre miniature già analizzate, che non si ferma nemmeno entro i confini dati dall'immagine, visto che la nuvola di fumo grigiastro emanata dalla fornace invade la pagina, fino ad insinuarsi tra le colonne del testo scritto.

Certamente, anche nel caso dell'*Annunciazione* vaneyckiana, potrebbero essere rintracciati elementi significanti, come ad esempio la luce trasversale che inondando il paesaggio urbano, penetrando nella stanza, dove si proietta direttamente sulla parete proprio dietro la Vergine, e attraversando l'ampolla piena d'acqua riflettendosi sul sedile, potrebbe essere interpretata come la presenza divina che investe la scena. Risulta tuttavia complesso interpretare le ombre portate dell'Arcangelo Gabriele e di Maria come collegate alle parole evangeliche "virtus altissimi obumbrabit tibi" (Lc 1,35), posto che la loro direzione è invertita rispetto a quella che per logica dovrebbe avere. La presenza dell'Altissimo, infatti, dovrebbe essere collocata sopra e dietro l'Arcangelo e, di conseguenza, le ombre portate dei due dovrebbero estendersi verso destra, come avviene ad esempio nell'*Annunciazione Frick* di Filippo Lippi[42], e non al contrario dal sotto in su. Così come è difficile spiegare quel-

Figura 8. Jan van Eyck, *Madonna con Bambino in una chiesa*, Berlino, Gemäldegalerie (1425-1430). © Staatliche Museen zu Berlin; Figura 9. Robert Campin, *Trittico di Mérode*, New York, Metropolitan Museum (1425). © MET; Figura 9a. Id., part.

le generate dal telaio che incornicia le tavole che si allungano sul pavimento. Né vale, in questo caso, l'assunto secondo il quale "in van Eyck l'ombra delle statue era la conseguenza del loro simulato volume, in Lippi, che raffigura personaggi fatti di carne e non delle statue, l'ombra diventa il segno rappresentato da una persona vera"[43], posto che in questo caso - contrariamente ai pannelli di Dresda - l'artista fiammingo rappresenta dei personaggi in carne e ossa e non dei simulacri.

L'interesse dunque dei van Eyck, così come quello dei Limbourg, del resto, era tutto rivolto verso la luce e i suoi effetti sui corpi solidi, piuttosto che al simbolismo che essa avrebbe potuto rappresentare. Un dato che sembra trovare riscontro nella piccola tavola della *Madonna con Bambino* ritratta entro una chiesa gotica della Gemäldegalerie di Berlino, databile tra il 1425 e il 1430, quindi di fatto contemporanea rispetto al polittico di Gand[44] [fig. 8]. Vi si ritrova, ad esempio, la luce solare, che penetrando da qualche apertura non visibile, ne proietta la netta sagoma sulla parete della cappella della navata sinistra; oppure la luce che proviene dalle vetrate della navata centrale che si riflette sui pilastri con un poliedrico gioco di colori e a terra con sagome sfumate. Un dato che dimostra quale grado di osservazione degli effetti luminosi avesse raggiunto la pittura fiamminga.

Altro esempio, più o meno contemporaneo, ma di diverso artista, è certamente il *Trittico di Mérode* di Robert Campin, databile attorno al 1425[45] (New York, Metropolitan Museum) [fig. 9]. Anche in questo caso la scena è quella dell'Annunciazione e l'ambientazione è ugualmente domestica, anche se la stanza appare talmente satura di mobili, oggetti e naturalmente dei due protagonisti, che l'unica parte del pavimento visibile è quella del bordo basso del dipinto. In questo caso, a differenza dei dipinti di van Eyck appena analizzati, le ombre proiettate da arredi e suppellettili risultano sdoppiate, come se si avessero due contemporanee fonti luminose, entrambe provenienti da sinistra in alto. Basta osservare, ad esempio, la doppia ombra del bacile in ottone proiettata nella parete di fondo della nicchia dov'è appeso, oppure quelle della bugia con candela appena spenta e della brocca in ceramica contenente un giglio bianco, che si sdoppiano sul

Figura 10. Masolino, *Guarigione dello storpio e resurrezione di Tabita*, Firenze, Chiesa del Carmine, Cappella Brancacci (1425-1427). Figura 11. Masaccio, *Adorazione dei Magi*, *Polittico di Pisa*, Berlino, Gemäldegalerie (1426). © Staatliche Museen zu Berlin

tavolo, o infine la doppia ombra dello scuro della finestra, quella della panca e quella del tavolo, ugualmente sdoppiate sulle pareti di fondo. Una soluzione certamente inedita che non può ritenersi frutto di un errore, quanto piuttosto di un effetto voluto e ricercato. La ragione dello sdoppiamento delle ombre va ricercata nella doppia fonte luminosa che investe la stanza. Le ombre tendenzialmente portate verso destra suggeriscono che l'origine della luce siano le due finestre ovali vetrate a sinistra, ma ciò non appare sufficiente per un tale netto sdoppiamento delle ombre, tanto più che una risulta, quasi sempre, più scura e netta e l'altra più chiara e sfumata, cosa che fa pensare non solo a due fonti distinte, ma che una di queste si trovi all'interno della stanza e che quindi produca una luce più mirata e intensa. Esclusa la candela sul tavolo, che è stata appena spenta da un alito di leggera brezza, come suggerisce il fumo che emette, resta da considerare il piccolo Bambinello eburneo portacroce planante sui raggi dorati, che penetrano dalla finestra ovale al centro della parete sinistra [fig. 9a]. A confermare questa osservazione è la doppia ombra del versatoio, una più intensa e dai contorni prossimi all'oggetto, l'altra più tenue e proiettata più verso destra. Un effetto che ritroviamo nella doppia ombra proiettata dal telo pendente a destra della nicchia, ma anche le due prodotte dal bacile in pietra sporgente alla base della medesima nicchia.

Dagli anni Trenta la presenza delle ombre, dei riflessi di luce sugli oggetti, specialmente vetri o specchi, e le sagome luminose sulle pareti diventano una costante della pittura fiamminga. Nel centro Italia, anche dopo la comparsa delle ombre portate nella Cappella Brancacci della chiesa fiorentina del Carmine, affrescate sia da Masaccio - nelle scene della *Cacciata di Adamo ed Eva*, *Tributo*, *Distribuzione delle elemosine e morte di Anania* e *San Pietro guarisce con la sua ombra* [fig. 4] - sia da Masolino nella scena della *Guarigione dello storpio e resurrezione di Tabita* [fig. 10], il loro uso resta sporadico, almeno fino agli anni Quaranta, così come risultano rari o assenti i riflessi luminosi sugli oggetti.

Del resto, lo stesso Masaccio, pochi anni prima, nel *Trittico di San Giovenale* (1422) non utilizza le ombre portate, mentre le adotterà nel *Polittico di Pisa* (1426), ma solo nella predella e in particolar modo nell'*Adorazione dei Magi* [fig. 11]. Segno evidente che per gli artisti centro italiani la luce è ancora principalmente concepita come diffusa e zenitale e non diretta e trasversale. L'utilizzo di quest'ultima soluzione tecnico-rappresentativa - che certamente prelude al vero e proprio lume di notte - rappresenta una eccezione, probabilmente derivata dalla conoscenza della pittura fiamminga, almeno successivamente al 1425, magari attraverso qualche piccolo dittico, trittico o testo miniato, giunti a Firenze o Siena.

Una testimonianza di tale possibile conoscenza diretta delle tecniche di utilizzo della luce sperimentate dai fiamminghi è rintracciabile in alcune, rare, opere del senese Giovanni di Paolo, che le adotta senza probabilmente comprenderne fino in fondo il loro ruolo in senso plastico complessivo. Il primo esempio è certamente la *Sepoltura di Cristo* del Walters Art Museum di Baltimora, datata 1426, facente parte, in origine, della predella del polittico della cappella Malavolti della chiesa di San Domenico a Siena[46] [fig. 12]. La scena, affolla-

Figura 12. Giovanni di Paolo, *Sepoltura di Cristo*, Baltimora, Walters Art Museum (1426). © Walters Art Museum; Id., *Fuga in Egitto*, Siena, Pinacoteca Nazionale (1427). © ICCD

ta e concitata, è ambientata tra irti colli, brulli e rocciosi, tra i quali si snoda una processione che principia, a destra, con il gruppo delle Marie disperate, che accompagnano il Cristo, avvolto nel sudario, retto da sette apostoli che lo trasportano verso il soprastante sepolcro, mentre ad attenderli, a sinistra, è Giuseppe d'Arimatea. Nell'ampia apertura della caverna, illuminata da uno straordinario fondo oro raggiato, si staglia la figura di un altro apostolo barbuto che, inchinato, tende le braccia pronto ad afferrare quel corpo esanime e riporlo nel sepolcro, proiettando la sua netta ombra proprio su quella luce dorata che inonda la caverna.

Altro episodio degno di nota è quello della *Fuga in Egitto* facente parte di una predella frammentaria, identificabile con quella del polittico realizzato da Giovanni di Paolo nel 1427 per la Cappella Branchini in San Domenico a Siena, oggi alla Pinacoteca della stessa città[47] [fig. 13]. In questo caso a proiettare le loro ombre, generate da un sole dorato in rilievo sistemato nell'angolo a sinistra in alto - idea tratta dalla tavola con la medesima scena della predella della *Pala dell'Adorazione dei Magi* di Gentile da Fabriano dipinta tre anni prima -, sono le case, gli alberi e i personaggi sparsi nel paesaggio agreste, mentre sono del tutto assenti quelle dei protagonisti in primo piano[48].

Che tali risultati dipendano o meno da una diretta conoscenza dei fiamminghi, ovvero da una trasposizione interpretativa della descrizione dantesca delle ombre lunari, come sembrerebbe far pensare l'illustrazione che il pittore realizzò per il *Paradiso* della *Commedia*[49] è complesso affermarlo. Certo è che Giovanni di Paolo era sicuramente interessato a rappresentare gli effetti della luce radente, come dimostrano i due dipinti appena menzionati, ma anche indagare sulla luce notturna, seguendo le orme di Gentile da Fabriano. È il caso della *Natività*, un tempo facente parte della predella di un disperso polittico databile al 1435 circa, oggi alla Pinacoteca Vaticana[50] (inv. MV.40132) [fig. 14], che riprende in maniera molto fedele la medesima scena dipinta dal fabrianese nella predella della *Pala dell'Adorazione dei Magi*, oggi agli Uffizi e datata 1423[51] [fig. 15]. Entrambi i dipinti presentano una scena ambientata in un ampio paesaggio notturno: quella di Gentile dominata da un cielo stellato e una mezzaluna crescente a sinistra; l'altra da un cielo uniformemente azzurro scuro, appena illuminato dall'aura dell'angelo che ammanta i sottostanti pastori di una luce lattea, certo differente da quello del fabrianese, che invece produce un riverbero aureo sul gruppo dei pastori e nel campo immediatamente loro adiacente. Al centro, in entrambi i

Figura 14. Giovanni di Paolo, *Natività*, Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana (1435); Figura 15. Gentile da Fabriano, *Natività*, *Pala dell'Adorazione dei Magi*, Firenze, Uffizi (1423). © ICCD

casi, è un'oscura grotta che ospita asino e bue, con davanti il bambino nudo contornato da un alone dorato, unica fonte luminosa della parte bassa del dipinto, con alla sua destra Maria orante e più in là due donne, di cui una voltata dall'altra parte, sistemate sotto una pergola appoggiata ad una vecchia torre semidirutta, mentre alla sua sinistra è Giuseppe dormiente appoggiato ad un albero secco. A questa composizione, Giovanni di Paolo, aggiunge un bosco di melograni carichi di frutti, che circonda la torre e la grotta da sinistra a destra. Si tratta di una straordinaria interpretazione della Natività, che unisce alla visione di Santa Brigida una complessa simbologia evocante la Passione del Salvatore. L'albero secco accanto a Giuseppe sembra alludere al racconto apocrifo in cui si narra che Adamo, prima di morire, inviò il figlio Seth nel paradiso terrestre per ricevere l'olio della misericordia, ma un angelo diede lui tre semi che pose nella bocca del padre, da cui nacquero tre alberi che divennero poi uno, che si seccò alla nascita di Cristo e da cui Simone Cireneo avrebbe ricavato la sua croce[52]; le due donne sembrano personificazioni della saggezza, quella che guarda verso il Bambino, e della stoltezza, quella che si volta dalla parte opposta; mentre gli alberi di melograno carichi di frutti alludono alla regalità di Cristo e alla sua resurrezione, nonché all'unità della Chiesa e alla sua fecondità spirituale[53].

Negli anni Venti del XV secolo, quindi, tra le sperimentazioni nordiche e quelle italiane, si erano già fissati alcuni punti fermi sulle modalità di rappresentazione degli effetti della luce sui corpi. Oltre le ombre portate e la proiezione luminosa della sagoma di un'apertura, determinate dalla luce direzionata trasversalmente, era già chiaro il metodo per raffigurare le luci che agiscono sulle superfici immerse nell'oscurità o perfino come rappresentare una scena priva di qualsiasi fonte di illuminazione.

Per quanto attiene quest'ultima, estrema, soluzione gli esempi, al di fuori della *Crocifissione* dei Limbourg citata in precedenza [fig. 5], sono rari, anche se non mancano. Oltre al Cristo trapassato sulla croce, che evoca le parole evangeliche "tenebrae factae sunt per totam terram" (Mc 15,33), presente in due miniature delle *Heures de Louis de Laval* della Bibliothèque Nationale de France di Parigi (Latin 920, f. 132r e 333v), realizzate tra il 1469 e il 1489[54] [fig. 16], ritroviamo la totale oscurità in un'altra miniatura dello stesso volume (f. 117r), ma soprattutto in due miniature del 1465-70 di Barthélémy d'Eyck, raffiguranti *Cuore e Desiderio addormentati presso la fontana della Fortuna* [fig. 17] e *Cuore e i suoi compagni approdano nell'Isola della Compagnia e dell'Amicizia*[55], contenute nel celebre *Livre du cœur d'amours espris* della Österreichische Nationalbibliothek di Vienna (Cod. 2597 HAN MAG, f. 12r e f. 55v). Si tratta di opere realizzate quasi interamente a grisaille con l'aggiunta di toni ocra scuro a sottolineare i contorni; verdi terrosi e azzurri scuri, per alcuni elementi paesaggistici o perfino minuscoli punti d'oro o di bianco per rilevare piccoli bagliori luminosi. Soluzione tecnica adottata anche da Lorenzo Monaco nel 1422-23 nella citata porzione di predella della Pala Strozzi, poi completata dall'Angelico entro il 1432, raffigurante *Pafnuzio visita Sant'Ono-*

Figura 16. Anonimo francese, *Crocifissione*, f. 132r, *Heures de Louis de Laval*, Latin 920, Parigi, Bibliothèque Nationale de France (1469-1489). © Gallica; Figura 17. Barthélémy d'Eyck, *Cuore e Desiderio addormentati presso la fontana della Fortuna*, f. 12r; Figura 18. Id. *Cuore che legge l'iscrizione*, f. 15v, *Livre du cœur d'amours espris*, Cod. 2597 HAN MAG, , Vienna, Österreichische Nationalbibliothek (1465-1470). © Österreichische Nationalbibliothek

frio nel deserto (inv. 1890, 8615) dove l'autore crea un vero e proprio ambiente metafisico giocato su tonalità terrose, alternate a variazioni di grigi[56]. L'effetto ottenuto è esattamente quello descritto dal Lomazzo, quando sottolinea come "tutti i corpi senza luce sono d'una medesima oscurezza à gl'occhi nostri"[57], il quale segue l'osservazione di Leonardo, che notava come "tutte le varietà de' colori da una medesima ombra pajano tramutate nel color d'esse ombre", fatto che soprattutto "si manifesta nelle tenebre d'una notte nubilosa, nella quale nissuna figura o color di corpo si comprende"[58].

Al contrario della totale oscurità vi è, come abbiamo visto, la luce diffusa e totalizzante prodotta dal sole. Questa può essere zenitale, quindi non produrre ombre visibili, o trasversale, come abbiamo visto nei primissimi esempi del paesaggio urbano dell'*Annunciazione* di Van Eyck [fig. 2b] o nella *Fuga in Egitto* di Giovanni di Paolo [fig. 13], producendo ombre allungate nella direzione opposta alla fonte, normalmente collocata in alto a sinistra, esattamente come suggeriva Cennino Cennini: "ma fa' che quando disegni abbi la luce temperata, e 'l sol ti batta in sul lato manco"[59]. Una "regola", che tuttavia, ben presto, venne superata, non solo posizionando la fonte dalla parte opposta, come avviene ad esempio nel *San Pietro che risana con la sua ombra* di Masaccio[60] [fig. 4], ma addirittura sistemandola centralmente a dominare dall'alto il paesaggio, come si vede nella miniatura di *Cuore che legge l'iscrizione*, realizzata da Barthélémy d'Eyck nel 1465-70, contenuta sempre nel celebre *Livre du cœur d'amours espris*[61] (f. 15v) [fig. 18]. L'effetto, quasi metafisico, è quello di un paesaggio ripreso circa una o due ore prima del tramonto o dopo l'alba, con le ombre proiettate prospetticamente a raggiera verso il riguardante, una soluzione che divenne poi il simbolo stesso dell'Impressionismo secoli dopo.

Diverso il caso della luce prodotta da altri corpi celesti come quella "della luna, delle stelle con altri splendori del cielo"[62]. La luce lunare, bianca e poco intensa, appare normalmente come secondaria, atta per lo più ad illuminare una parte del cielo quasi uniformemente scuro, magari spuntando da corpi nuvolosi, percepibili alla vista proprio per la presenza del satellite terrestre. Una soluzione adottata, sembrerebbe per la prima volta, nella miniatura raffigurante *Albine e sua sorella che uccidono i loro mariti la prima notte di nozze* del *Chronique d'Angleterre* del 1475 circa[63] (Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2534, fol. 23r) [fig. 19], quindi nel trittico dell'*Adorazione dei pastori* di Jan Joest von Kalkar dell'Alte Pinakothek di Monaco[64] (1500 ca.) [fig. 20]. Per quanto riguarda il cielo notturno puntato di stelle, fatta eccezione per quelli uniformemente azzurri con i corpi celesti stilizzati di ascendenza ancora medievale, la tendenza è quella di graduare la volta celeste passando da un chiarore all'orizzonte, fino all'oscurità, più

Figura 19. Maestro della Cronaca d'Inghilterra, *Albine e sua sorella che uccidono i loro mariti la prima notte di nozze* del *Chronique d'Angleterre*, Cod. 2534, fol. 23r, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek (1475). © Österreichische Nationalbibliothek; Figura 20. Jan Joest von Kalkar, *Adorazione dei pastori*, Monaco, Alte Pinakothek (1500 ca.). © Alte Pinakothek; Figura 21. Jean Colombe, *Scena di battaglia*, *Romuleon*, Français 364, f. 125r, Parigi, Bibliothèque nationale de France (1485-1490). © Gallica

o meno intensa, verso il primo piano. Le gamme cromatiche utilizzate passano dal celeste chiaro, al ceruleo fino agli azzurri più intensi, passando, a volte, per tonalità violacee. Variazioni che si ritrovano nelle miniature realizzate da Jean Fouquet e Jean Colombe, i quali sperimentarono quasi tutte le possibili varianti della notte stellata, da quella più chiara e azzurrina della *Natività* contenuta nel *Libro d'Ore MS M.834* della Morgan Library di New York, miniata da Fouquet a Tours tra il 1465 e il 1468[65] (f. 51r), a quella cerulea dell'*Orazione nell'Orto* delle *Heures de Louis de Laval* del 1470-80 circa (f. 94v), fino alla più tenebrosa e violacea di una *Scena di battaglia* del *Romuleon* di Benvenuto da Imola, nella sua versione francese di Sébastien Mamerot del 1485-90[66] (Bibliothèque nationale de France, Français 364, f. 125r) [fig. 21], entrambe di Colombe.

Dopo aver discorso attorno alla raffigurazione della luce prodotta dagli astri e dell'oscurità nel XV secolo, credo occorra finalmente soffermarsi su quello che è comunemente definito "lume di notte", ossia quel complesso di luci "artificiali", come il "fuoco e delle lucerne e di simili, dei quali i pittori si servono per quando vengono loro le storie o fantasie di cose che siano notturne, e per opere per disegni capricciosi; il che sovente essi fanno per mostrare mirabili effetti di essi lumi, ed ancora per far conoscere al mondo gli eccellenti artificj dei loro ingegni, i quali modi sono così difficili ad esser compresi, che pochi ne riescono che siano piacevoli e ben fatti"[67]. Si tratta, in realtà, di un più vasto ambito che comprende, da una parte le fonti di illuminazione "artificiale", ossia candele, lampade, fanali, focolari, torce, ecc., dall'altra le fonti "soprannaturali", come apparizioni, auree, nimbi e similari. A livello plastico e figurati-

Figura 22. Louis o François Fouquet, *Annuncio ai pastori*, *Heures de François de Bourbon-Vendôme*, Ms-417 réserve, f. 40r, Parigi, Bibliothèque de l'Arsenal (1475-1480); Figura 23. Anonimo francese, *Orazione nell'Orto*, *Heures de Louis de Laval*, Latin 920, f. 94r, Parigi, Bibliothèque Nationale de France di (1469-1489). © Gallica; Figura 24. Anonimo francese, *Orazione nell'Orto, Bacio di Giuda e Cattura di Cristo*, *Ore Dounois*, Yates Thompson 3, f. 120, Londra, British Library (1436-1450). © The British Library

vo[68], non vi sono sostanziali differenze di resa formale, mentre la questione cambia nettamente sul piano iconologico. La luce artificiale, infatti, è normalmente un espediente per creare un'area illuminata nelle tenebre, mentre quella soprannaturale è manifestazione visiva del trascendente, quindi con una forte valenza soterica, anche se entrambe concorrono alla narrazione.

Di luci soprannaturali abbiamo già visto alcuni esempi, come l'*Annuncio ai Pastori* di Taddeo Gaddi [fig. 3] o le *Natività* di Gentile da Fabriano e Giovanni di Paolo [figg. 14 e 15], che possono considerarsi tra i primissimi esempi in tal senso. Nell'affresco trecentesco, vero e proprio incunabolo del lume di notte, è assente la consapevolezza del rapporto tra i volumi e lo spazio, posto che le ombre che dovrebbero proiettare sono assenti, mentre nelle due tavole quattrocentesche tale percezione sembra timidamente affacciarsi, anche se in maniera non del tutto coerente. Un modus operandi che ancora osserviamo nella *Natività* della predella del polittico di San Bartolomeo di Andrea Manzini, meglio noto come Andrea di Giusto, del Museo Civico di Prato, datata 1435, ma commissionata nel 1428[69] o in quella data a Guido di Pietro, o più genericamente a seguace dell'Angelico, dell'Indianapolis Museum of Art, certamente successiva[70] (cat. 2014.89).

Consapevolezza per l'effetto illuminante dell'apparizione celeste, che diviene sempre più marcata nella già menzionata *Natività* del *Libro d'Ore MS M.834* della Morgan Library di New York, miniato verso il 1470 (f. 51r) o ancor di più nella splendida scena dell'*Annuncio ai pastori* di Louis o François Fouquet, uno dei figli di Jean, delle *Heures de François de Bourbon-Vendôme*, decorato a Tours tra il 1475 e il 1480, oggi alla Bibliothèque de l'Arsenal di Parigi[71] (Ms-417 réserve, f. 40r) [fig. 22]. Se nella prima, comunque giocata su un chiarore che non farebbe pensare alla notte, compaiono le ombre portate prodotte dalla luce soprannaturale prodotta dal Bambino, che ammanta la capanna e la veste della madre di una sottile polvere dorata; nella seconda l'angelo, che appare nel cielo azzurro intenso, illumina le scure figure dei tre pastori in primo piano con la sua luce dorata, determinando una coerente e realistica proiezione delle ombre e facendo perfettamente intendere che la scena si svolge di notte. Una soluzione che ritroviamo, anche se non

Figura 25. Jean Fouquet (attr.), *Bacio di Giuda*, *Heures de Charles de France*, Ms 473, f. 13, Parigi, Bibliothèque Mazarine (1466-1469); Figura 26. Louis o François Fouquet, *Bacio di Giuda*, *Heures de François de Bourbon-Vendôme*, Ms-417 réserve, f. 56r, Parigi, Bibliothèque de l'Arsenal (1475-1480). © Gallica

perfettamente intesa e che si va ad aggiungere a quella artificiale di un fuoco acceso, nella stessa scena miniata nel codice *Latin 13305* della Bibliothèque Nationale de France di Parigi[72] (Département des manuscrits, f. 63v) o nell'*Orazione nell'Orto* delle *Heures de Louis de Laval* (f. 94r) [fig. 23], dove la fonte luminosa è descritta da una sottile linea dorata che piove dal cielo stellato e che va irradiandosi in prossimità della testa del Cristo, illuminando lui e i tre apostoli alle sue spalle con la stessa pioggia dorata del codice della Morgan Library, mentre nel paesaggio sullo sfondo si snoda una processione di sgherri, che si approssimano all'ingresso dell'Orto, il cui cammino è illuminato dalle torce rette da alcuni di loro.

Proprio la mescolanza tra luce artificiale, quella lunare o quella soprannaturale, diverrà una caratteristica di una serie di opere pittoriche aventi per tema la *Natività*, almeno a partire dagli anni Settanta del XV secolo, che vanno considerate le prime vere e proprie a "lume di notte"[73]. Tuttavia, prima di occuparci dei prototipi di Hugo van der Goes, noto fra l'altro solo attraverso repliche successive, e Geertgen tot Sint Jans, occorre fare un passo indietro per analizzare i vari tentativi esperiti dagli artisti per rendere l'effetto prodotto dalle fonti di illuminazione artificiale.

Esclusa la miniatura con la *Cattura nell'Orto* dei Limbourg [fig. 1], già analizzata, i primi tentativi riguardarono sempre il medesimo tema o altri ad esso strettamente relazionati, come la *Cattura di Cristo* o il *Bacio di Giuda*, anche unendo più scene nello stesso foglio, come accade nella pagina miniata delle *Ore Dounois*, della British Library di Londra, databile al 1436-1450[74] (Yates Thompson 3, f. 120), dove le torce e le lampade rette dalle guardie producono limitati effetti sui corpi circostanti, quasi la scena fosse ambientata di giorno e non di notte, come invece farebbe pensare il cielo plumbeo che la sovrasta [fig. 24]. Un effetto contraddittorio, frutto di una non ancora raggiunta consapevolezza degli effetti prodotti dalle luci artificiali nella notte, che ritroviamo anche in altre miniature più tarde, come la scena del *Bacio di Giuda*, raffigurata nel già citato *Libro d'Ore MS M.834* della Morgan Library di New York (f. 100v); nella miniatura, forse di Jean Fouquet, con lo stesso tema delle *Heures de Charles de France* ora alla Bibliothèque Mazarine di Parigi[75] (Ms 473, f. 13) [fig. 25] o perfino nella ancor successiva medesima scena miniata da Jean Poyer nelle *Heures d'Anne de Bretagne et de Marie d'Angleterre* della Bibliothèque municipale di Lione[76] (1493-1503, Ms 1558, f. 12).

Certamente differente è invece il risultato raggiunto, sempre nella rappresentazione del *Bacio di Giuda*, dai Fouquet nelle già menzionate *Heures de François de Bourbon-Vendôme* (f. 56r) [fig. 26], dove la lampada e la torcia in alto illuminano Cristo, Giuda e Pietro in primo piano, i soldati che si affollano alle loro spalle e perfino il bordo del recinto che contiene la

Figura 27. Barthélémy d'Eyck, *Amore dona a Desiderio il cuore del Re malato*, f. 2r, *Livre du cœur d'amours espris*, Cod. 2597 HAN MAG, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek (1465-1470). © Österreichische Nationalbibliothek; Figura 28. Jean Bourdichon, *Annuncio ai pastori*, f. 58v; Figura 29. Id., *Cattura di Cristo*, f. 227v, *Grandes Heures d'Anne de Bretagne*, , Latin 9474, Parigi, Bibliothèque nationale de France (1503-1508). © Gallica

scena sul davanti attraverso brevi calligrafici tratti di giallo oro, che creano un netto contrasto sulla terra di Siena, il grigio e l'azzurro scuro con cui è dipinta la miniatura.

Ancor più suggestivo e giocato sugli effetti delle ombre portate è la straordinaria miniatura di Barthélemy d'Eyck raffigurante *Amore dona a Desiderio il cuore del Re malato* del più volte menzionato *Livre du cœur d'amours espris* del 1460[77] (f. 2r) [fig. 27] o nella metafisica e cromaticamente più contrastata pagina della *Chronique d'Angleterre* del 1475 circa (f. 23r) [fig. 19].

Risultati straordinari il cui effetto si riverbera anche sulla produzione più tarda anche di anonimi miniatori, come dimostrano alcune scene delle *Heures de Louis de Laval*, miniate tra il 1469 e il 1489 (ff. 5r, 47v, 95r, 95v, 328r), ma che raggiunse il suo più alto vertice nell'opera di Jean Bourdichon, soprattutto nel *Grandes Heures d'Anne de Bretagne*, codice miniato tra il 1503 e il 1508[78] (Parigi, Bibliothèque nationale de France, Latin 9474). Basta osservare l'*Annuncio ai pastori* (f. 58v) con quel riverbero rossastro che il fuoco proietta sui tre che lo circondano o la luce dorata, prodotta dall'angelo che appare loro sul cielo azzurro oltremare stellato, che illumina i loro visi, quelli dei due più indietro, il gregge di pecore, i contorni delle frastagliate cuspidi rocciose, i tetti e le mura della città sullo sfondo [fig. 28]. Ancora, nello stesso codice, la scena della *Natività* (f. 51v), con quella enorme lampada in primo piano retta da Giuseppe che, a dispetto delle sue dimensioni, illumina a malapena le sue mani e il suo abito, lasciando alla luce soprannaturale del Bambino e quella celeste la priorità; oppure alla *Cattura di Cristo* (f. 227v), dove invece le lampade e le torce producono un'illuminazione perfettamente coerente e convincente che permette la visione in una notte stellata appena illuminata da una luna crescente[79] [fig. 29].

Nella pur ampia produzione miniaturistica analizzata, su cui si sviluppò gran parte della sperimentazione del lume di notte, non si osserva mai quella totale oscurità illuminata solo in alcuni punti salienti in modo netto e tagliente dalla luce prodotta da fonti artificiali o soprannaturali, fatta eccezione per *Amore dona a Desiderio il cuore del Re malato* di Barthélemy d'Eyck [fig. 27]; per la pagina della *Chronique d'Angleterre* [fig. 19] e per il fouquetiano *Bacio di Giuda* [fig. 26]. Rari casi, tutti comunque compresi entro una ristretta cronologia che va dal 1460 al 1480 circa, periodo in cui venne realizzato da Hugo van der Goes un perduto dipinto raffigurante la *Natività*, oramai ritenuto il primo esempio di lume di notte della storia

Figura 30. Gerard David, *Natività* (da Hugo van der Goes), Vienna, Kunsthistorisches Museum (1475-1500). © Kunsthistorisches Museum; Figura 31. Michiel Sittow, *Natività* (da Hugo van der Goes), Vienna, Kunsthistorisches Museum (1510-1520). © Kunsthistorisches Museum

dell'arte e che sarebbe stata anche la principale fonte d'ispirazione per quella successiva di Geertgen tot Sint Jans[80]. Una così netta definizione dell'ambientazione notturna, sviluppata dai due pittori nordici, in cui è la luce che fende l'oscurità rendendo visibili chiaramente solo le parti ad essa più prossime, non è raggiunta nemmeno nello straordinario *Sogno di Costantino* di Piero della Francesca, in cui ombre e luci appaiono costruite prospetticamente senza alcun apparente interesse naturalistico, secondo una impostazione già vista, ad esempio, nella *Pala di Santa Lucia de' Magnoli* di Domenico Veneziano.

Anche se il dipinto dell'artista di Gand è andato perduto, possiamo ancora apprezzarne l'iconografia, lo stile, ma soprattutto gli straordinari effetti luministici, attraverso le quattro repliche antiche note e documentate oggi, tre attribuite a Gerard David e la sua bottega e una a Michiel Sittow, a cui se ne sommavano altre due di cui si ha solo notizia bibliografica. Le tre di David, una alla Alte Pinakothek di Monaco (cat. 1429), una al Kunsthistorisches Museum di Vienna (cat. 904) [fig. 30] e una in collezione privata tedesca (scheda RKD 50940), frutto probabilmente della sua attività di copista di noti artisti fiamminghi del suo primo periodo a Bruges, sono tutte di formato rettangolare, mentre l'unica di Sittow, anch'essa al Kunsthistorisches Museum (cat. 5878), presenta la parte superiore centinata a doppio inflesso[81] [fig. 31].

Pur trattandosi di composizioni in linea di massima simili tra loro, quella di Sittow [fig. 31] e quella in collezione privata, praticamente tra loro identiche, presentano interessanti differenze rispetto alle altre due, come l'assenza dei due pastori che osservano il Bambino dalla finestra, ma soprattutto nell'edificio utilizzato come mangiatoia, caratterizzato da una parasta decorata a grottesche in rilievo, sormontata da un capitello con kalathos a coppa, dal cui bordo fuoriescono delle volute angolari, su cui è

impostato l'abaco, poggianti sui caulicoli. Un elemento architettonico che nelle altre due repliche [fig. 30] è sostituito da una più comune colonna con capitello gotico, come se ne trovano in tante opere di van der Weyden, Memling o lo stesso van der Goes. Altra differenza sta nell'impostazione della parte destra del dipinto. In quella di Sittow, al posto di un semplice angelo orante è collocata, sullo sfondo, una porta da cui entrano due persone togate, illuminate da una lampada retta da quello di destra, a cui si aggiunge un giovane imberbe con una torcia in mano, posizionato accanto alla colonna polilobata che affianca l'apertura. Difficile stabilire se la scenetta a destra, la parasta a grottesche e l'assenza dei due pastori affacciati alla finestra, sia frutto di una reinterpretazione di un modello simile alle altre due repliche o viceversa, né possiamo escludere che lo stesso van der Goes e la sua bottega avessero elaborato due versioni dello stesso dipinto, ipotesi tutt'altro che remota, visto che alla National Gallery di Londra esiste una replica tratta da un'altra *Natività* notturna dell'artista con una composizione ancora differente[82] (inv. NG2159). Tuttavia per le ombre nette che la luce prodotta dal Bambino proietta sulla parete, il paesaggio collinare notturno, appena illuminato da un fuoco acceso dai pastori, che si intravede dall'apertura, la posizione e la resa dei sette angeli in alto, porterebbe a ritenere più verosimile che quella data a Sittow [fig. 31] e la replica in collezione privata, siano più vicine all'originale rispetto alle altre due versioni [fig. 30], certamente frutto di una semplificazione compositiva successiva, anche se non possiamo escludere che la parasta classica sia un'aggiunta posteriore, posto che non pare propria del repertorio tipico di van der Goes.

Al di là di tali osservazioni, in tutti i casi, ciò che più conta di questa invenzione dell'artista fiammingo, almeno per ciò che si vede nella versione Sittow, è certamente l'uso che fa della luce, che pur provenendo da varie fonti presenta delle priorità, rese attraverso maggiori o minori luminosità, percepibili attraverso i controluce e le ombre. La principale fonte è quella del Bambino sdraiato nudo in una culla rettangolare, che emana una luce bianca intensissima, che si proietta sul viso della madre, china con le esili braccia protese verso il figlio, il bue, l'asino, i quattro angeli che lo circondano e i primi due, dei sette, che volano a destra in alto. La seconda fonte è quella della candela accesa retta da Giuseppe, che illumina la sua veste, parte del muso del bue e proietta l'ombra di Maria su quello dell'asino. Altre due fonti, infine, sono quelle della lampada retta da uno dei tre che entrano, in fondo, da una porta e il fuoco acceso dai pastori sulla collina, visibile oltre l'apertura semidiroccata dietro Maria. Fonti luminose che, nell'altra versione, si riducono a due: il Bambino Gesù e la candela di San Giuseppe, a cui si aggiunge un lieve bagliore latteo che illumina la collina sullo sfondo.

Una tale, ricercata, varietà di fonti luminose e la selezionata loro gerarchia, determinata dalla quantità di luce emessa, è in realtà una precisa scelta derivante dal testo che sta alla base di tale iconografia. Il dipinto di van der Goes, qualunque fosse la versione originale, traduce in immagine una visione di Santa Brigida, avuta circa un secolo prima e già abbastanza nota dopo la sua morte, ma che ebbe più larga diffusione nell'Europa settentrionale dopo il 1415, quando il Concilio di Costanza confermò la sua canonizzazione, avvenuta nel 1391[83]. Il testo della visione recita: "Quando ero presente presso la mangiatoia del Signore a Betlemme ... vidi una vergine di estrema bellezza ... vidi il bambino nel suo grembo muoversi e improvvisamente in un momento diede alla luce suo figlio, dal quale irradiava una luce e uno splendore così ineffabili, che il sole non era paragonabile ad esso, né la candela, che San Giuseppe aveva messo lì, dava alcuna luce, la luce divina annientava totalmente la luce materiale della candela … vidi il glorioso bambino giacere a terra nudo e splendente. Poi udii anche il canto degli angeli, che era di una dolcezza miracolosa e di grande bellezza..."[84].

La perfetta consonanza tra la visione di Brigida e la composizione di van der Goes è talmente stretta che ebbe fin da subito un grande successo, tanto che altri artisti ne diedero ulteriori interpretazioni, utilizzando la

Figura 32. Geertgen tot Sint Jans, *Natività*, Londra, National Gallery (1490). © National Gallery; Figura 33. Jan de Beer, *Natività*, Birmingham, Barber Institute of Fine Arts (1516-1525). © Barber Institute

trascrizione della visione mistica come testo ecfrastico. La più nota è senza dubbio quella di Geertgen tot Sint Jans della National Gallery di Londra, databile al 1490 circa[85] [fig. 32]. Un'opera, quest'ultima, ritenuta da Panofsky "the first empirical and systematic account of the optical conditions prevailing in a picture space exclusively illumined by non-solar sources located within it", posto che l'artista "employed not only natural but also supernatural illuminants, and there is no doubt that he was fully aware of the symbolic connotations attaching to this difference"[86]. Considerazioni talmente valide, che possono essere applicate anche al precedente di van der Goes, pur noto solo attraverso repliche, come abbiamo visto, ma anche a dipinti realizzati nei decenni successivi da altri artisti, che costantemente concentrano la loro attenzione nella rappresentazione della luce mistica emanata dal Bambino nudo, in contrasto con quella emanata dalla candela retta da Giuseppe.

Tra i dipinti che riprendono quel particolare uso della luce con toni anche fortemente contrastati, si possono menzionare la *Natività* di Jan Joest van Kalkar del Metropolitan Museum di New York (cat. 1982.60.22); quella di Jan de Beer del Barber Institute of Fine Arts di Birmingham [fig. 33], che nel recto della tavola riporta la rara scena di *Giuseppe e gli altri pretendenti* (cat. 51.5) o quelle di Bartholomäus Bruyn il vecchio, una - con i donatori Peter von Clapis e Bela Bonenberg (cat. 1652) - al Städelsches Kunstinstitut di Francoforte e l'altra alla Dunedin Public Art Gallery di Dunedin in Nuova Zelanda (cat. 1-1967), tutte realizzate tra il 1515 e il 1520.

Si tratta di un gruppo di opere che non solo riprendono il tema iconografico di Hugo van der Goes e Geertgen tot Sint Jans, peraltro abbastanza comune anche in precedenza, ma ne ripropongono gli effetti luministici. Effetti che ritroviamo anche nella già menzionata *Adorazione dei pastori* di Jan Joest von Kalkar [fig. 20] e nello straordinario trittico con la *Cattura di Cristo*, assegnato all'anversese Maestro Jan, dello Staatliche Kunstsammlungen di Dresda (inv. Gal.-Nr. 841), databile attorno al 1490-1500[87] [fig. 34]. Un dipinto che a sua volta riprende il medesimo soggetto di un'altra tavola, data al Maestro de Dreux Budé (forse identificabile con André d'Ypres), databile

Figura 34. Maestro Jan, *Cattura di Cristo*, Dresda, Staatliche Kunstsammlungen (1490-1500). © Staatliche Kunstsammlungen; Figura 35. Maestro de Dreux Budé (André d'Ypres?), *Cattura di Cristo*, Parigi, Louvre (1454). © Louvre

attorno al 1454 e custodita al Louvre [fig. 35] (cat. RF 2015 3), in cui sono presenti, all'interno della scena evangelica, Dreux I Budé e suo figlio Jean presentati da San Cristoforo[88].

Proprio il confronto tra il pannello parigino e quello di Dresda, distanti cronologicamente circa cinquant'anni, chiarisce bene l'evoluzione della tecnica rappresentativa del cosiddetto lume di notte e come questa si sia sviluppata per lo più in area franco-fiamminga durante il XV secolo, passando da una raffigurazione della notte con tonalità impastate e uniformi, in cui i bagliori delle luci prodotte da torce e lampade investono solo marginalmente i corpi, a gamme cromatiche decisamente contrastate, dove le stesse fonti luminose assumono un ruolo determinante per la definizione dei volumi. Un risultato che solo in parte, come abbiamo visto, ritroviamo nei Limbourg [fig. 1], nella bottega di Fouquet [fig. 26] e in Barthélémy d'Eyck [fig. 27], ma che raggiunge quell'effetto di emersione dei volumi dall'oscurità attraverso fonti luminose dirette e circoscritte solo con gli esiti più tardi di Hugo van der Goes [figg. 30 e 31], Jan Joest von Kalkar [fig. 20], Geertgen tot Sint Jans [fig. 32] e Maestro Jan [fig. 34]. Una consapevolezza che presto si diffonderà nel resto del continente europeo e di cui ci offre diretta e chiara testimonianza Leonardo, quando sottolinea come "le figure alluminate dal lume particolare sono quelle che mostrano più rilievo, che quelle che sono alluminate dal lume universale, perché il lume particolare, fa i lumi riflessi, li quali riflessioni nascono dalli lumi di una figura che risalta nell'ombra di quella che gli sta davanti, e l'allumina in parte. Ma la figura posta dinanzi al lume particolare in luogo grande e oscuro non riceve riflesso, e di questa non si vede se non la parte alluminata: e questa è solo da essere usata nell'imitazioni della notte, con picciol lume particolare"[89]

Un uso quindi dei "lumi" legato strettamente alle ombre, attraverso le quali si crea quel particolare contrasto che restituisce il più tipico bagliore notturno in cui le figure assumono consistenza e rilievo emergendo dall'oscurità. Si tratta di un risultato che, probabilmente, deriva dall'uso di studiare a bottega i volumi dei modellini scultorei tridimensionali attraverso l'illuminazione di candele o lampade, come si osserva ad esempio nell'incisione di Agostino Veneziano raffigurante *L'Accademia di Baccio Bandinelli* in Roma, risalente al 1531[90] (New York, Metropolitan Museum, cat. 49.97.144) [fig. 36]. Pur non avendo certezza di un uso diffuso di tale pratica, quasi sicuramente lo studio delle luci prodotte da lampade o candele sistemate entro luoghi chiusi e bui era tutt'altro che sporadico, come dimostra

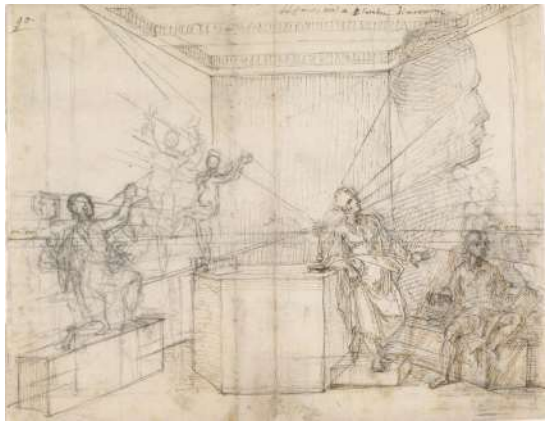


Figura 36. Agostino Veneziano, *L'Accademia di Baccio Bandinelli in Roma*, acquaforte, New York, Metropolitan Museum (1531). © MET; Figura 37. Carlo Urbino, *Del foco. Terza per l'ombra dimostratione*, *Codice Huygens*, f. 90r, New York, Morgan Library (1560-1570 ca.). © Morgan Library

anche un foglio del *Codice Huygens*, ormai attribuito a Carlo Urbino, ma strettamente legato agli studi di Leonardo, della Morgan Library di New York[91] (f. 90r, 1560-70 ca.) [fig. 37], in cui una candela, sistemata su un piano al centro di una stanza, proietta le ombre delle persone che la attorniano sulle pareti circostanti, mentre a sinistra un pittore è intento a fissare col pennello la sagoma di una scultura danzante. Un richiamo probabile alla mitica origine della pittura, come aveva osservato Stoichita[92], ma anche un documento che testimonia un uso tutt'altro che raro del lume di notte all'interno delle botteghe artistiche, almeno in ambito leonardesco, certamente collegato con l'ambiente dei miniaturisti franco-fiamminghi, in cui tali pratiche si svilupparono, come abbiamo visto. Del resto, l'utilizzo di una fonte artificiale per illuminare, in ambiente scuro, un oggetto è perfettamente funzionale ad individuare i punti d'ombra e quelli luminosi, delineando in tal modo i volumi, senza il problema del continuo spostamento della fonte, come avviene con quella solare diurna. Un modalità che troviamo documentata anche in opere pittoriche nel XVII secolo, come la *Lezione di disegno* (1634), oggi al Mauritius dell'Aia (inv. 1210), il *Giovane artista di notte nel suo studio*, in collezione privata[93], entrambi di di Jan ter Borch; l'*Ispezione di un busto* (1670) custodita, in replica, a Palazzo Pitti a Firenze (inv. 1122), lo *Studio dell'arte alla luce di una lampada* (1688-92) della Leiden Collection di New York (inv. GS-103) e il *Ragazzo che disegna una scultura* (1690-1700), in collezione privata[94] [fig. 38], tutte di Godefridus Schalcken.

Del resto, che lo studio della luce – comprendente ombre, riflessi e lume di notte – nasca all'interno di uno studio illuminato dalla luce artificiale, sembra essere dimostrato anche dal fatto che i primissimi artefici ad usare espedienti tecnico-rappresentativi in tal senso furono i Limbourg e i Van Eyck, come abbiamo visto, entrambi dediti alla miniatura, una tecnica che prevede l'esecuzione in uno *scriptorium*, quindi in ambiente certamente chiuso e dotato di illuminazione artificiale ravvicinata. Non solo, ma la frequentazione di ambienti come quelli permetteva certamente agli artisti di accedere ai fondi librari e di avere, necessariamente, buone conoscenze del latino e dei testi classici, come la *Naturalis historia* di Plinio, ma anche il *De aspectibus* dell'arabo Alhazen, nella sua traduzione latina diffusa fin dal XIII secolo, o il *Perspectiva communis* di John Pecham, questi ultimi due dedicati specificatamente all'ottica. Testi che pare abbia consultato Jan van Eyck, come sembrando indicare anche gli ultimi studi in tal senso[95]. Il lume di notte, per come si sviluppò tra XVI e XVII secolo, è dunque frutto di una serie di studi compiuti dagli artisti, soprattutto miniatori, nel

Quattrocento, sia studiando direttamente le fonti classiche e medievali sul tema, sia sperimentando a bottega gli effetti prodotti dalla luce "stabile", ossia quella artificiale sistemata in un ambiente oscuro, e gli effetti che questa produce sui volumi e sullo spazio.

Note

[1] Lucia Corrain, *Semiotica dell'invisibile. Il quadro a lume di notte*, Bologna 1996.
[2] Ivi, p. 8.
[3] Ivi, p. 31.
[4] Luigi Agus, *I "marmi mischi", tecnica e rappresentazione. L'esempio di Casa Professa a Palermo*, in: L. Agus (a cura di), *Arti applicate e tecniche artistiche. Metodologie, procedimenti, nuove tecnologie*, Palermo 2025, p. 42.
[5] L. Corrain, *Semiotica dell'invisibile*, cit., pp.71-74.
[6] Luigi Agus, *I "marmi mischi", tecnica e rappresentazione*, cit., p. 42.
[7] Leonardo da Vinci, *Trattato della Pittura*, vol. I, Roma 1817, pp. 92-93.
[8] Ivi, pp. 83-84.
[9] Ivi, p. 121.
[10] Cristoforo Sorte, *Osservazioni nella pittura*, Venezia 1580, in *Trattati d'arte del Cinquecento* a cura di Paola Barocchi, I, Bari 1960, p. 291.
[11] Ibidem
[12] Ibidem
[13] Ivi, p. 292.
[14] Giovan Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura*, Milano 1584, p. 15.
[15] Ivi, p. 214.
[16] Ivi, p. 217.
[17] Ibidem
[18] Ivi, p. 218.
[19] Ivi, p. 222.
[20] Ivi, p. 218.
[21] Ivi, p. 220.
[22] Ibidem
[23] Ivi, p. 221.
[24] G. P. Lomazzo, *Idea del tempio della pittura*, Milano 1590, pp. 103-104.
[25] Ivi, p. 75.
[26] G. P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura*, cit., p. 242.
[27] Ibidem
[28] Leon Battista Alberti, *Della Pittura e della Statua*, Milano 1804, p. 18.
[29] Victor I. Stoichita, *Breve storia dell'ombra. Dalle origini della pittura alla Pop Art*, Milano 2000, p. 63.
[30] Millard Meiss, *The Great Age of Fresco. Discoveries, Recoveries and Survivals*, New York 1970, p. 70; Hayden B. J. Maginnis, *Cast Shadow in the Passion Cycle of San Francesco, Assisi*, in "Gazette de Beaux-Arts", gennaio 1971, pp. 63-64; M. Meiss, *French Painting in the Time of Jean de Berry: the Limbourgs and their Contemporaries*, New York 1974, p. 196; Luciano Bellosi, *I Limbourg precursori di Van Eyck? Nuove osservazioni sui 'Mesi' di Chantilly*, in "Prospettiva", 1 (aprile 1975), p. 30; L. Bellosi, *La rappresentazione dello spazio*, in *Storia dell'arte italiana*, vol. IV, Torino 1980, pp. 7, 17.
[31] In questo caso si è preferito usare quale titolo della miniatura quello della *Cattura nell'Orto*, visto il chiaro riferimento a Gv 18, 4-10: "Pertanto Gesù, sapendo tutto quel che stava per accadergli, uscì e chiese loro: 'Chi cercate?'. Gli risposero: 'Gesù il Nazareno'. Gesù disse loro: 'Sono io'. E Giuda, che lo tradiva, era anch'egli là con loro. Quando dunque ebbe detto loro: 'Sono io', indietreggiarono e caddero in terra. Egli dunque domandò loro di nuovo: 'Chi cercate?'. Ed essi dissero: 'Gesù il Nazareno'. Gesù rispose: 'Vi ho detto che sono io; se dunque cercate me, lasciate andare questi'. E ciò affinché si adempisse la parola che egli aveva detto: 'Di quelli che tu mi hai dato, non ne ho perduto alcuno'. Allora Simon Pietro, che aveva una spada, la sfoderò, e percosse il servo del sommo sacerdote, e gli recise l'orecchio destro. Quel servo si chiamava Malco". La bibliografia sul *Très riches heures de Berry* è molto vasta, tra le principali opere di carattere generale, vanno menzionate: Henry Martin, *La miniature française du XIIIe au XVe siècle*, Paris-Bruxelles 1924, pp. 92-93; Jacques Meurgey, *Les principaux manuscrits à peintures du Musée Condé à Chantilly*, Paris 1930, pp. 59-71, pl. XXXIX-XLV; M. Meiss, *French Painting in the time of Jean de Berry*, New York 1967, pp. 256-286; M. Meiss – Elisabeth H. Beatson, *The Belle Heures of Jean, Duke of Berry*, New York 1974, voll. I-II; L. Bellosi, *I Limbourg precursori di Van Eyck? Nuove osservazioni sui 'Mesi' di Chantilly*, cit., pp. 24-34; Eberhard König, *Un grand miniaturiste inconnu du 15e s. français. Le peintre de l'octobre des 'Très Riches Heures' du duc de Berry*, in "Les dossiers de l'archéologie. Enluminure gothique", 16 (1976), pp. 96-123; Herman Th. Colenbrander, *The Limbourg brothers, the miniaturists of Très Riches Heures du Duc de Berry?*, in: Koert van der Horst - Johann-Christian Klamt (a cura di), *Masters and miniatures*, *Proceedings of the congress on medieval manuscript illumination in the Northern Netherlands* (Utrecht, 10-13 December 1989), Doornspijk 1991, pp. 109-116; Maurits Smeyers - Monique Verboomen, *L'art de la miniature flamande du VIIIe au XVIe siècle*, Tournai 1998, pp. 475-483; Patricia Stirnemann (a cura di), *Les Très Riches Heures du duc de Berry*, Paris 2004; P. Stirnemann - Inès Villela-Petit - Emmanuelle Toulet - Françoise Autrand, *Les Très Riches Heures du duc de Berry et l'enluminure en France au début du XVe siècle*, Paris 2004; P. Stirnemann - Claudia Rabel, *The 'Très Riches Heures' and two artists associated with the Bedford workshop*, in "The Burlington Magazine", 147 (2005), pp. 534-538; Rob Dückers - Pieter Roelofs (a cura di), *The Limbourg Brothers, Nijmegen masters at the French court, 1400-1416*, Eke 2005; Nicole Reynaud,

Petite note à propos des Très Riches Heures du duc de Berry et de leur entrée à la cour de Savoie, in: Mara Hofmann - Caroline Zöhl - E. König (a cura di), *Quand la peinture était dans les livres. Mélanges en l'honneur de François Avril*, Turnhout-Paris 2007, pp. 273-277; I. Villela-Petit, P. Stirnemann, *The Très Riches Heures of the Duke of Berry, Chantilly, Musée Condé, ms. 65: reader's guide*, Modena 2010. Sulla specifica miniatura e sul suo ruolo nella pittura a lume di notte si veda: Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting. Its origins and character*, vol. 1, Cambridge 1953, p. 325; L. Corrain, *Semiotica dell'invisibile*, cit., p. 8.

[32] La bibliografia sul Polittico dell'Agnello Mistico è estremamente vasta, tuttavia, in questa sede si rimanda ai ben noti e classici testi sull'argomento: E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, vol. 1, cit., pp. 205-246; Max J. Friedländer, *La pittura nei Paesi Bassi. Da Van Eyck a Bruegel*, Firenze 1956, pp. 13-14; M. J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting. vol. I. The Van Eycks-Petrus Christus*, New York 1967, pp. 24-32, 54-56; Harold Van de Perre, *Van Eyck, L'Agnello mistico. Il mistero della bellezza*, Milano 1996, p. 17. La bibliografia completa sul polittico è stata recentemente pubblicata in: Dominique Deneffe - Jeroen Reyniers, *The Ghent altarpiece. A bibliography*, Brussels 2020.

[33] L. da Vinci, *Trattato della Pittura*, cit., p. 93.

[34] L'effetto è oggi ben visibile dopo la rimozione della pesante ridipintura effettuata nel XVI secolo, ma soprattutto a seguito della ricomposizione del polittico e la risistemazione delle cornici, dopo che era stato smembrato, con scomparti portati in Francia da Napoleone e altri in Germania a seguito di una vendita. Parti che poi vennero restituite, ma che subirono diversi danni durante il secondo conflitto mondiale per essere state conservate in una miniera di sale. Per quanto riguarda la complessa vicenda del polittico si veda: Hélène Dubois, *Wanneer, door wie en waarom? Ingrijpende materiële en optische veranderingen van het Lam Gods*, in Maximiliaan Martens - Till-Holger Borchert - Jan Dumolyn - Johan De Smet - Frederica Van Dam (a cura di), *Van Eyck. Een optische revolutie*, Gand 2020, pp. 237-257; H. Dubois, *Transformations in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, in Bart Fransen - Cyriel Stroo, *The Ghent Altarpiece Research and Conservation of the Exterior*, Bruxelles 2020, pp. 11-45.

[35] Van Eyck, secondo l'umanista Bartolomeo Fazio, era particolarmente versato nella geometria, una delle arti liberali insegnate nelle università medievali. Pur non avendo alcuna conferma documentale sulla possibile sua formazione presso una istituzione universitaria, cosa del tutto insolita per un pittore, è certo che conoscesse molto bene il latino e sufficientemente il greco, viste le iscrizioni nei suoi dipinti, e avesse, molto probabilmente, familiarità con la *Naturalis historia* di Plinio di cui esisteva una copia miniata nella biblioteca del duca di Berry. In effetti, i suoi dipinti sembrano trarre spunto proprio dalla narrazione pliniana, in particolare quando descrive le opere di Apelle, così minuziose, dettagliate e realistiche. Ad accostare van Eyck all'Apelle narrato da Plinio è tuttavia la sua ricerca spaziale, determinata da luci, riflessi e ombre, in cui le figure sembrano emergere dal dipinto, esattamente come avveniva nel ritratto di Alessandro Magno dipinto per il Tempio di Artemide a Efeso, in cui la mano sembrava emergere dal piano pittorico. In effetti la luce, sia nella sua dimensione concreta che in quella metafisica, è una delle caratteristiche essenziali della pittura di Jan van Eyck: non solo gli effetti di luce e ombra attentamente osservati attraverso i quali suggerisce volume e profondità, ma anche e soprattutto il modo in cui vari materiali e texture rifrangono, riflettono e assorbono la luce. Determinante, in tal senso, fu certamente la sua conoscenza della geometria medievale, che includeva, tra gli altri, il *De aspectibus* dell'arabo Alhazen, noto in Europa fin dal XIII secolo attraverso la traduzione latina del testo, che tratta anche delle immagini riflesse negli specchi, sia piani, sia deformati, così come si occupa della luce riflessa, rifrazione, rifrangenza e ombra, espedienti ampiamente usati dal pittore fiammingo. Nonostante la vicinanza con le fonti antiche e medievali, non esiste prova definitiva che van Eyck conoscesse gli studi di Alhazen direttamente, mentre è molto più probabile che conoscesse bene il *Perspectiva communis* di John Pecham, molto più diffusa nell'Europa dell'epoca, studi a cui naturalmente sommò la sua straordinaria capacità di osservazione della realtà. M. Martens, *Jan van Eycks optische revolutie*, in M. Martens - T.-H. Borchert - J. Dumolyn - J. De Smet - F. Van Dam (a cura di), *Van Eyck. Een optische revolutie*, cit., pp. 140-176.

[36] V. I. Stoichita, *Breve storia dell'ombra*, cit., p. 63.

[37] L. B. Alberti, *Della Pittura*, cit., p. 28.

[38] Sembra che van Eyck abbia studiato a bottega l'illuminazione del polittico di Gand, tenendo conto della specifica incidenza della luce nella Cappella Vijd, dove solo in un pomeriggio soleggiato di fine primavera o inizio estate luci e ombre si armonizzano perfettamente con quelle della pala d'altare. M. Martens, *Jan van Eycks optische revolutie*, cit., p. 174.

[39] Le assi che incorniciano le tavole sono state dipinte su foglia d'argento a imitazione di marmi pregiati, come a formare una transizione tra lo spazio illusionistico e celeste dei dipinti e l'ambiente terreno e materiale della chiesa. Va inoltre considerato che i pannelli "esterni" erano quelli sempre visibili ai fedeli, posto che la grande pala restava quasi sempre chiusa. H. Dubois, *Wanneer, door wie en waarom? Ingrijpende materiële en optische veranderingen van het Lam Gods*, cit., cit., p. 238.

[40] Mikhail A. Rogov, *The Ghent Altarpiece and the Legend of Saint Christopher*, in "Actual Problems of Theory and History of Art", 13 (2023), pp. 457-458.

[41] G. P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura*, cit., p. 222.

[42] V. I. Stoichita, *Breve storia dell'ombra*, cit., pp. 67-71.

[43] Ivi, p. 68.

[44] Della piccola tavola dipinta dal grande artista fiammingo tra il 1425 e il 1430 (cm 32x14), esistono almeno cinque repliche note che coprono un arco temporale compreso tra la fine del XV secolo e il 1623 e che dimostrano un certo successo della composizione vaneyckiana, nelle quali, tuttavia, non si ripropone mai il riverbero della luce delle vetrate a terra o sui pilastri. La più antica, datata tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo (cm 40,5x23,5), è passata all'asta a Parigi nel 1912 (Hôtel Drouot, 15/06/1912, lotto 22); una seconda, attribuita al "Maestro del 1499" (cm 31x14,5), è valva sinistra di un dittico dove a destra è raffigurato Christiaan de Hondt, terzo abate di Ter Duinen a Bruges, databile a dopo il 1519, custodita presso al Koninklijk Museum voor Schone Kunsten di Anversa (inv. 255-256); un'altra, variamente attribuita a Gerard David o Jan Gossart (cm 40,2x22), datata 1508, è

custodita alla Galleria Doria Pamphilj di Roma (inv. 38); un'altra, databile al XVI secolo, è in collezione privata inglese (forse quella di Edward A. Leatham, Londra) di dimensioni sconosciute; infine la più tarda è in una collezione privata a Madrid (cm 35,5x28), datata 1623, con ai lati il committente Christiaan Druvaeus, accompagnato da un santo martire vescovo, forse San Bonifacio di Magonza a destra e due sante a sinistra. La bibliografia sul dipinto berlinese è molto vasta, tuttavia si segnalano come indispensabili: E. Panofsky, *Early Netherlandish painting: its origins and character*, cit., vol. 1, pp. 144-148, 193-194, vol. 2, tav. 236, 237; M. J. Friedländer, *La pittura nei Paesi Bassi. Da Van Eyck a Bruegel*, cit., p. 17; M. J. Friedländer, *Early netherlandish painting. vol. I: The van Eyck, Petrus Christus*, Leyden 1967, p. 52, tav. 39; Sandra Hindriks, *Jan van Eycks früher Ruhm und die niederländische "Renaissance". Der "vlaemsche Apelles"*, Petersberg 2019, pp. 206-214; Stephan Kemperdick, *Jan van Eycks Madonna in de kerk en haar navolgers*, in: M. Martens - T.l-H. Borchert - J. Dumolyn - J. De Smet - F. Van Dam (a cura di), *Van Eyck. Een optische revolutie*, cit., pp. 261-283.

[45] James Snyders, *Introduction. The Renaissance in the north*, in: Bradford D. Kelleher (a cura di), *The Metropolitan Museum of Art. The Renaissance in the north*, New York 1987, p. 8.

[46] La tavola (cm 40,5x43,7), faceva parte della predella di un polittico, ben descritto fin dal 1649, firmato e datato nel pannello centrale da Giovanni di Paolo nel 1426, raffigurante la *Madonna con Bambino e angeli*, oggi custodita presso la chiesa dei Santi Giusto e Clemente di Castelnuovo Berardenga (SI). Dell'opera, un tempo presso la chiesa senese di San Domenico, oltre alla tavola centrale, si conservano i due pannelli laterali di sinistra con i *Santi Domenico e Battista*, oggi presso la Pinacoteca di Siena e tutte le tavole della predella, raffiguranti la *Resurrezione di Lazzaro*, l'*Andata al Calvario*, la *Deposizione dalla Croce* e la *Sepoltura di Cristo*, tutte al Walters Art Museum di Baltimora, a cui si aggiunge la *Crocifissione*, che occupava la parte centrale, ora al Lindenau-Museum di Altenburg. Dóra Sallay, *C12. Giovanni di Paolo*, in Max Seidel, Francesco Caglioti et al. (a cura di), *Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo rinascimento*, Catalogo della mostra (Siena, 26 marzo-11 luglio 2010), Milano 2010, pp. 206-209, a cui si rinvia per la bibliografia precedente.

[47] Il pannello (cm 43x44,2) faceva parte, molto probabilmente, della predella del polittico Branchini, dipinto da Giovanni di Paolo nel 1427. La sequenza delle scene, lunga circa 265 cm, prevedeva al centro la *Crocifissione*, con due tavole per lato, di cui avanzano la *Presentazione di Maria al Tempio*, che stava all'estrema sinistra, affiancata forse da una *Natività*, scomparsa, e a destra l'*Adorazione dei Magi* e la *Fuga in Egitto*. Fatta eccezione per l'*Adorazione dei Magi*, custodita presso il Kröller-Müller Museum di Otterlo, le altre sono oggi alla Pinacoteca di Siena. Faceva parte dello stesso polittico, un tempo presso la chiesa di San Domenico di Siena, la *Madonna con Bambino*, firmata e datata, custodita presso il Norton Simon Museum di Pasadena (inv. 1978.01.P) e, probabilmente, il *San Giovanni Battista* del Fogg Art Museum di Cambridge (inv. 1957.8). D. Sallay, *C13. Giovanni di Paolo*, in M. Seidel - F. Caglioti et al. (a cura di), *Da Jacopo della Quercia a Donatello*, cit., pp. 210-213, a cui si rinvia per la bibliografia precedente.

[48] V. I. Stoichita, *Breve storia dell'ombra*, cit., pp. 44-45.

[49] Ivi, p. 45.

[50] La piccola tavola (cm 38,8x45,7), databile al 1435 circa, era parte della predella di un polittico, recentemente ricostruito in buona parte da Dóra Sallay, larga circa 265 cm, di cui si conoscono gli altri quattro scomparti, che andavano, da sinistra a destra, secondo il seguente ordine: l'*Annunciazione* della National Gallery di Washington (inv. 1939.1.223), a cui seguiva la nostra *Natività*; la *Crocifissione* della Gemäldegalerie di Berlino (inv. 1112 C); l'*Adorazione dei Magi*, oggi al Cleveland Museum of Art (inv. 42.536) e la *Presentazione al Tempio* del Metropolitan Museum of Art di New York (inv. 41.100.4). Formavano parte del polittico, invece, le tavole con *Santa Caterina d'Alessandria* e *San Giovanni Battista* del Museum of Fine Arts di Houston (inv. 53.2 e 53.3), un tempo unite, la *Madonna con Bambino* del Monte dei Paschi di Siena e i *Santi Matteo e Francesco*, sempre al Metropolitan di New York (inv. 88.3.111). D. Sallay, *C14. Giovanni di Paolo*, in M. Seidel, F. Caglioti et al. (a cura di), *Da Jacopo della Quercia a Donatello*, cit., pp. 214-217, a cui si rinvia per la bibliografia precedente.

[51] L. Corrain, *Semiotica dell'invisibile*, cit., p. 8.

[52] Alessandro Scafi, *Il paradiso in terra. Mappe del giardino dell'Eden*, Milano 2007, pp. 44-45.

[53] Edouard Urech, *Dizionario dei simboli cristiani*, Roma 2004, p. 166; James Hall, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, Milano 2010[10], pp. 275-276; Jean Chevalier - Alain Gheerbrant, *Dizionario dei simboli. Miti, sogni, costumi, gesti, forme, figure, colori, numeri*, Milano 2018, pp. 645-646.

[54] Il libro venne decorato da un gruppo di anonimi miniatori per il governatore della Champagne Louis de Laval tra il 1469 e il 1489 e da questi lasciato in eredità ad Anne de Beaujeu. Sul volume si veda: Victor Leroquais, *Les livres d'heures manuscrits de la Bibliothèque nationale*, Paris 1927, tome I, pp. 15-30; François Avril, *Les 'Heures de Guyot Le Peley': un chef d'oeuvre retrouvé de l'enlumineur Jean Colombe*, in: "Art de l'enluminure", 21 (2007) pp. 7-8, 21-27.

[55] Franz Unterkircher, *King René's Book of Love (Le Cœur d'Amours Espris)*, New York 1989, pp. 14, 22-23, 46-47. Per quanto riguarda l'attribuzione a Barthélémy d'Eyck, si veda: F. Avril, N. Reynaud, *Les manuscrits à peintures en France, 1440-1520*, Paris 1993, pp. 225, 370; Jacques Gagliardi, *La conquête de la peinture: à l'aube de la Renaissance, du XIIIe au XVe siècle*, Paris 1993, p. 436. Sulla questione dell'uso della luce nelle miniature del volume viennese si veda: Florence Bouchet, *Jeux de clair-obscur dans le Livre du Cuer d'Amour Espris de René d'Anjou*, in *Feu et lumière au Moyen Âge*, Toulouse 1998, t. 1, pp. 7-21.

[56] Angelo Tartuferi - Daniele Parenti (a cura di), *Lorenzo Monaco. Dalla tradizione giottesca al Rinascimento*, Catalogo della mostra (Firenze 2006), Firenze 2006, pp. 232-236.

[57] G. P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura*, cit., p. 242.

[58] L. da Vinci, *Trattato della Pittura*, cit. p. 120.

[59] Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, a cura di Franco Brunello, Vicenza 1982, p. 10.

[60] V. I. Stoichita, *Breve storia dell'ombra*, cit., pp. 55-56.

[61] F. Unterkircher, *King René's Book*, cit., pp. 24-25.

[62] Giovanni Battista Armenini, *De' veri precetti della pittura*, Ravenna, Tebaldini, 1587, p. 81, in *Trattati d'arte del Cinquecento* a cura di P. Barocchi, I, Bari 1960, p. 112.

[63] Il volume che contiene la miniatura, scritto da Jean de Wavrin, venne illustrato da un anonimo miniatore, indicato con il nome convenzionale di Maître de la Chronique

d'Angleterre, artista a cui, nel tempo, sono stati assegnati diversi altri codici miniati e che fu forse allievo di Loyset Liédet, anche se il suo stile appare più prossimo al Maître d'Antoine de Bourgogne. Ilona Hans-Collas - Pascal Schandel (a cura di), *Manuscrits enluminés des anciens Pays-Bas méridionaux*, Paris-Louvain 2009, pp. 183-184. Sul volume si veda: Gustav Friedrich Waagen, *Die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien*, Wien 1867, p. 46; Friedrich Winkler, *Die flämische Buchmalerei des XV. und XVI. Jahrhunderts. Künstler und Werke von den Brüdern van Eyck bis zu Simon Bening*, Leipzig 1925, pp. 78, 206; F. Unterkircher, *Inventar der illuminierten Handschriften, Inkunabeln und Frühdrucke der Österreichischen Nationalbibliothek*, Wien 1957, p. 72; Wolfgang Milde, *Mittelalterliche Handschriften der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel*, Frankfurt 1972, pp. 220-225; M. Smeyers, *Flämische Buchmalerei. Vom 8. bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. Die Welt des Mittelalters auf Pergament*, Stuttgart 1999, pp. 362, 416.

[64] Peter Eikemeier, *Joest, Jan (Jan Joest von Kalkar)*, in: *Alte Pinakothek Munich. Explanatory notes on the works exhibited*, Munich 1986, pp. 269-270.

[65] Il volume venne commissionato da Antoine Raguier verso il 1465-68 e terminato per Jean Robertet e sua moglie Louise Chauvet, attorno al 1470. Si tratta di un libro d'ore manoscritto ad uso di Roma, con calendario in francese; scritto e miniato a Tours da Jean Fouquet, attorno al 1465-1468 (fogli 13r, 15r, 17r, 19r, 21r, 25r, 29r, 40r, 51r), e completato Bourges da Jean Colombe, verso 1470 (il resto del libro). Sul volume si veda: Sandro Lombardi, *Jean Fouquet*, Firenze 1983, p. 243, figg. 295-301; Pierre Jacky, *Jean Fouquet? A propos d'une oeuvre inconnue*, in "Revue du Louvre", XLII, 4 (1992), pp. 45-48; Stephen C. Clancy, *The Illusion of a 'Fouquet Workshop': The Hours of Charles de France, the Hours of Diane de Croy, and the Hours of Adelaïde de Savoie*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", LVII/2 (1993), pp. 207-233; F. Avril – N. Reynaud, *Les manuscrits à peintures en France, 1440-1520*, cit., pp. 130-137, 147, 154, 290, 326, 335; Michel Laclotte, *A propos de Fouquet: Des putti et un boeuf*, in: Francesco Abbatte - Fiorella Sricchia Santoro (a cura di), *Napoli, L'Europa: Ricerche di Storia dell'Arte in onore di Ferdinando Bologna*, Catanzaro 1995, pp. 95-100; N. Reynaud, *Jean Fouquet: Les Heures d'Étienne Chevalier*, Dijon 2006, pp. 14, 19, 23, 28, 35, 38, 48, 58, 62, 71, 75, 88, 152, 232, 236, 248; Marie Jacob, *Dans l'atelier des Colombe (Bourges 1470-1500): La représentation de l'Antiquité en France à la fin du XVe siècle*, Rennes 2012, pp. 28, 38-39, 206; Samuel Gras, *The Master of Jeanne de France, Duchesse de Bourbon. A Bridge between Jean Fouquet and the Artists in the Jouvenel Group*, in: Joris Corin Heyder - Christine Seidel (a cura di), *Re-Inventing Traditions: On the Transmission of Artistic Patterns in Late Medieval Manuscript Illumination*, Frankfurt 2015, pp. 145-170; C. Seidel, *Les débuts de Jean Colombe*, in Frédéric Elsig (a cura di), *Peindre à Bourges aux XVe et XVI siècles*, Milano 2018, p. 101.

[66] Il volume venne commissionato dall'ammiraglio Louis Malet de Graville e illuminato da Jean Colombe e la sua bottega con 378 miniature tra il 1485 e il 1490. Sul volume si veda: F. Avril, *Les Heures de Guyot Le Peley, Un chef d'oeuvre retrouvé de l'enlumineur Jean Colombe*, in "Art de l'enluminure", 21 (2007), p. 23; M. Jacob, *Architecture et Altérité: le cas des vues de Rome élaborées par Jean Colombe dans le Romuleon de Louis Malet de Graville (Paris, BNF, fr. 364)*, in "Littérales", 45 (2010), pp. 45-64; M. Jacob, *Dans l'atelier des Colombe (Bourges 1470-1500). La représentation de l'Antiquité en France à la fin du XVe siècle*, Rennes 2012, pp. 18-19, 26, 34, 42, 54-58, 62, 76, 78, 87, 89, 173-206, 227-235, 239 -259, 262-264, 274-275; Mariaelena Daleffe - Luca Carlo Rossi, *Inventario dei manoscritti delle opere di Benvenuto da Imola*, Bergamo 2018, p. 73, n° 239.

[67] G. B. Armenini, *De' veri precetti della pittura*, cit., p. 112.

[68] L. Corrain, *Semiotica dell'invisibile*, cit., p. 36.

[69] Il polittico, di cui si hanno precisi documenti di allogagione datati dal 1429 al 1435, proviene dall'altare maggiore del monastero olivetano di San Bartolomeo delle Sacca vicino Prato. Giovanni Giura, *Due polittici per un altare? Lorenzo Monaco e Andrea di Giusto per gli olivetani di San Bartolomeo delle Sacca*, in: Paolo Benassai - Marco Ciatti - Andrea De Marchi - Cristina Gnoni Mavarelli - Isabella Lapi Ballerini (a cura di), *Officina pratese. Tecnica, stile, storia*, Firenze 2014, pp. 229-244, a cui si rinvia per la bibliografia precedente.

[70] *Paintings from the collection of George Henry Alexander Clowes: a memorial exhibition*, Catalogo della mostra, Indianapolis 1959, n. 1.

[71] Il volume, redatto a Tours tra il 1475 e il 1480, è attribuito a un collaboratore attivo nella bottega di Jean Fouquet, molto probabilmente uno o entrambi i suoi figli Louis e François, fatta eccezione per la miniatura del f. 23v, che è invece attribuita direttamente al padre. Sul volume si veda: Marguerite Pecqueur, *Répertoire des manuscrits de la Bibliothèque de l'Arsenal peints aux armes de leur premier possesseur*, in "Bulletin d'information de l'Institut de recherche et d'histoire des textes", 4 (1955), p. 110; Monique-Cécile Garand, *Les copistes de Jean Budé*, in "Bulletin de l'IRHT", 15 (1967-1968), p. 328; Thomas Kren, *Seven illuminated Books of Hours written by the Parisian Scribe Jean Dubreuil, c. 1475-1485*, in: Bernard J. Muir (a cura di), *Reading Texts and Images, Essays on Medieval and Renaissance Art and Patronage in Honour of Margaret M. Manion*, Exeter 2002, pp. 157-200; Maxence Hermant, *Les deux enlumineurs: Robinet Testard et Jean Bourdichon*, in: M. Hermant - Séverine Lepape, *Les Heures de Charles d'Angoulême*, Barcelone 2016, p. 61; M. Hermant - Gennaro Toscano, *Le livre d'heures de Frédéric d'Aragon, enluminé par Bourdichon, Todeschino et le Maître de Claude de France*, in "Art de l'enluminure", 64 (mars-mai 2018), p. 15.

[72] Sul volume si veda: V. Leroquais, *Les livres d'heures manuscrits de la Bibliothèque nationale*, cit., tome II, pp. 135-139.

[73] L. Corrain, *Semiotica dell'invisibile*, cit., pp. 18-19.

[74] Sul volume, commissionato da Jean d'Orléans conte di Dunois e redatto tra il 1439 e il 1450, si veda: Léopold Delisle, *Les Heures de l'amiral Prigent de Coëtivy*, in "Bibliothèque de l'Ecole des Chartes", LXI (1900), pp. 196-198; Seymour de Ricci, *Les manuscrits de la collection Yates Thompson*, in "Bulletin de la Société française de reproductions de manuscrits à peintures", X (1926), pp. 13-14; Francis Wormald, *The Yates Thompson Manuscripts*, in "British Museum Quarterly", 16 (1951), p. 5.

[75] Il volume fu commissionato da Carlo duca di Normandia e fratello di Luigi XI nel 1466. Rimase incompiuto molto probabilmente perché il committente, a maggio del 1472, venne avvelenato, dopo che il 29 aprile del 1469 scambiò il suo ducato con quello di Guyenne. Unica miniatura completata è quella del Bacio di Giuda (f. 13),

attribuita a Jean Fouquet, pittore di corte al servizio del fratello. Sul volume si veda: Auguste Molinier, *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque Mazarine*, Tome I, Paris 1885, pp. 182-183; Guy de La Batut, *Les principaux manuscrits à peintures conservés à la Bibliothèque Mazarine de Paris*, in "Bulletin de la Société française de reproductions de manuscrits à peintures", 16 (1933), pp. 42-44; Jean Porcher, *Les manuscrits à peintures en France du XIIIe au XVIe siècle*, Paris 1955, p. 121; M. Pecqueur, *Répertoire des manuscrits de la Bibliothèque Mazarine peints aux armes de leur premier possesseur (XIIIe-XVIIe siècles)*, in "Bulletin d'information de l'Institut de recherche et d'histoire des textes", 9 (1960), p. 76; Jonathan J. G. Alexander, *Medieval Illuminators and their Methods of Work*, New Haven 1992, p. 163 n. 13; Pierre Gasnault - Marie-Thérèse Gousset - Christian Péligry, *Les manuscrits de la Mazarine,* in "Art & métiers du livre", 222 (décembre-janvier 2000-2001), p. 43 n. 11; F. Avril (a cura di), *Jean Fouquet, peintre et enlumineur du XVe siècle*, Paris 2003, cat. n° 33; J. J. G. Alexander - James H. Marrow - Lucy Freeman Sandler, *The splendor of the word. Medieval and Renaissance illuminated manuscripts at the New York Public Library,* London-New York 2005, n° 48; M. Hofmann, *I miniatori e i loro metodi di lavoro visti attraverso i manoscritti incompleti. Il caso del 'Libro d'Ore' di Carlo di Francia (Parigi, Bibliothèque Mazarine, ms. 473)*, in: Francesca Flores D'Arcais - Fabrizio Crivello (a cura di), *Come nasce un manoscritto miniato. Scriptoria, tecniche, modelli e materiali*, Modena 2010, pp. 163-166.

[76] Il volume miniato da Jean Poyer tra il 1493 e il 1503 nella Francia Occidentale, molto probabilmente a Touraine, fu forse su commissione di Luigi XII per Anna di Bretagna; passò successivamente a Maria d'Inghilterra che lo offrì a Enrico VIII. Sul volume si veda: A. Molinier - Félix Desvernay, *Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France. Départements*, tome XXX, Lyon (première partie), Paris 1900, pp. 479-480; V. Leroquais, *Bibliothèque de la ville de Lyon. Exposition de manuscrits à peintures du VIe au XVIIe siècle*, *Catalogue descriptif*, Lyon 1920, pp. 39-40, n° 49; Françoise Cotton, *Les manuscrits à peintures de la Bibliothèque de Lyon, Essai de catalogue*, in "Gazette des Beaux-Arts", LXV (mai-juin 1965), p. 316 n° 123; F. Avril – N. Reynaud, *Les manuscrits à peintures en France, 1440-1520*, cit., n° 173; M. Hofmann, *Jean Poyer, Gesamtwerk und Rezeption*, Berlin 2001, pp. 20-28, 98-102, 153, 193-198, nn. 61, 66, 67, 80, 81, 87, 269, 329; M. Hofmann, *Jean Poyer, Das Gesamtwerk*, Turnhout 2004, pp. 27, 29, 30, 34, 57, 117, 131, 136; Dominique Thiébaut - Philippe Lorentz - François-René Martin, *Primitifs français: découvertes et redécouvertes*, Paris 2004, pp. 170-172; J. J. G. Alexander - J. H. Marrow - L. Freeman Sandler, *The splendor of the word*, cit., n. 60; Nicholas Herman, *Jean Bourdichon's Boston Hours and the Miniature-as-Object*, in: *Beyond words: New research on manuscripts in Boston collections*, Toronto 2021, pp. 59-76.

[77] F. Unterkircher, *King René's Book*, cit., pp. 16-17.

[78] Il volume, riccamente miniato da Jean Bourdichon, venne realizzato per Anna di Bretagna tra il 1503 e il 1508. Passò successivamente alla figlia di quest'ultima, Claudia di Francia, quindi a Francesco I. Sul volume si veda: Émile Mâle, *Jean Bourdichon et son atelier*, in "Gazette des Beaux-Arts", n° 570, XXXII (1904), pp. 441-457; V. Leroquais, *Les livres d'heures manuscrits de la Bibliothèque nationale*, cit., pp. 298-305, n° 144; David Mac Gibbon, *Jean Bourdichon, a court painter of the fifteenth century*, Glasgow 1933, pp. 61-73, 151-155; E. Mâle, *Jean Bourdichon. Les Heures d'Anne de Bretagne*, Paris 1946; Raymond Limousin, *Jean Bourdichon, peintre et enlumineur, son atelier et son école*, Lyon 1954, pp. 74-76, 117-123; Michael Jones, *Les manuscrits d'Anne de Bretagne, reine de France, duchesse de Bretagne*, in "Mémoires de la Société d'histoire et d'archéologie de Bretagne", 55 (1978), n° 7; Elizabeth L'Estrange, *Le mécénat d'Anne de Bretagne*, in: Kathleen Wilson-Chevalier (a cura di), *Patronnes et mécènes en France à la Renaissance*, Saint-Etienne 2007, pp. 178, 182-192; Nicholas Herman, *Jean Bourdichon (vers 1457-1521)*, in: Béatrice de Chancel-Bardelot - Pascale Charron - Pierre-Gilles Girault - Jean-Marie Guillouët (a cura di), *Tours 1500, capitale des arts*, Paris 2012, p. 247; M. Hermant, *Les Grandes Heures d'Anne de Bretagne*, in "Art de l'enluminure", 75 (2020-2021), pp. 4-61.

[79] Bourdichon replicò, con qualche variante, le soluzioni compositive in altri codici miniati da lui e dalla sua bottega. Ad esempio, una *Natività* estremamente simile, ma speculare, si trova nel *Grandes Heures de Louis XII*, oggi sciolta e conservata al Victoria and Albert Museum di Londra (inv. E.949-2003), mentre una *Cattura di Cristo*, quasi identica, la ritroviamo nel *Heures d'Ippolita d'Aragon* della Biblioteca di Montserrat in Catalogna (Ms 66).

[80] L. Corrain, *Semiotica dell'invisibile*, cit., pp. 18-19.

[81] Per quanto riguarda le repliche della perduta opera di van der Goes, si veda: Eberhard von Bodenhausen, *Gerard David und seine Schule*, München 1905, pp. 124-126, il quale ne elenca cinque. Oltre quella di Monaco, data all'ambito di David, riporta una delle due di Vienna, verosimilmente quella di Sittow; quella della collezione S. Goldschmidt di Francoforte; una passata sul mercato antiquario inglese nel 1902 presso la galleria Lawrie Co. e una ultima custodita presso la chiesa di Sant'Anna di Annaberg, mentre non menziona la seconda custodita sempre a Vienna. M. J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting. vol. IV, Hugo van der Goes*, New York 1969, pp. 33-34, 88, 123, cita unicamente la replica di Vienna data a G. David (cat. 904). Sul tema si veda anche: M. J. Friedländer, *Master Michiel: The birth of Christ*, in "Bulletin of the Bachstitz Gallery" (1935), pp. 27-28; Wolfgang von Prohaska - Sylvia Ferino-Pagden - Karl Schütz (a cura di), *Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien. Verzeichnis der Gemälde*, Wien 1991, p. 113.

[82] M. J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting. vol. IV, Hugo van der Goes*, cit., add. 141.

[83] Gertrud Schiller, *Iconography of Christian Art*, vol. I, Greenwich 1971, p. 78.

[84] Ivi, p. 78, traduzione dell'autore.

[85] Ivi, p. 84, Esiste una replica del dipinto di Geertgen tot Sint Jans di non alta qualità presso la cattedrale di Sant'Eulalia di Barcellona, foto KikIrpa n. 40001492

[86] E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, vol. I, cit., p. 325.

[87] Il trittico, ora a Dresda, andrebbe identificato con quello raffigurante "unsers hern gefangnus" (la *Cattura di Cristo*) del cosiddetto Maestro Jan originario di Anversa. Venne portato mediante la bottega di Cranach e collocato nella chiesa del castello di Wittenberg, quindi nel 1687 trasferito alla Kunstkammer di Dresda e, dopo la temporanea separazione dei pannelli laterali, collocata presso Gemäldegalerie nel 1876. Uta Neidhardt, *Die Dresdner*

Gemäldesammlung zwischen Kuriositätenkabinett und Bildergalerie. Zur Geschichte der Entstehung, Formung und Präsentation einer bedeutenden Kunstsammlung, in: *Die Kurfürstlich-sächsische Kunstkammer in Dresden. Geschichte einer Sammlung*, Dresden 2012, pp. 344-345.

[88] Si tratta del pannello sinistro di un trittico la cui parte centrale, raffigurante la *Crocifissione* è al J.-P. Getty Museum di Los Angeles (inv. 79.PB.177), mentre quello sinistro, raffigurante la *Resurrezione* è custodito presso Musée Fabre di Montpellier (inv. 892.4.7). Nicolas Oget, *Les vitraux de Saint-Séverin: un écrin pour la peinture à Paris dans la seconde moitié du XVe siècle*, in "Revue de l'Art", 214 (2021), pp. 42, 45; Sébastien Allard, *L'actualité des "primitifs": dix ans d'acquisitions*, in "Grande Galerie, le journal du Louvre", 65 (2023), pp. 8-17; Mathieu Deldicque – M. Hermant - Sophie Lagabrielle – S. Lepape, (a cura di), *Les arts en France sous Charles VII (1422-1461)*, Catalogo della mostra (Paris, Musée du Moyen-Age et Thermes de Cluny, 12 mars - 16 juin 2024), Paris 2024.

[89] L. da Vinci, *Trattato della Pittura*, cit., pp. 83-84.

[90] Adam Bartsch, *Le peintre graveur*, vol. XIV, Vienna 1814, pp. 314-315; Konrad Oberhuber (a cura di), *The Illustrated Bartsch, vol. 27. The works of Marcantonio Raimondi and of his school*, New York 1978, p. 106; Ben Thomas, *The Academy of Baccio Bandinelli*, in "Print Quarterly", 22, n. 1 (2005), pp. 3-14.

[91] E. Panofsky, *The Codex Huygens and Leonardo da Vinci's Art Theory, The Pierpont Morgan Library Codex M.A. 1139*, Studies of the Warburg Institute XIII, London 1940, p. 61, fig. 50; Rhoda Eitel-Porter - John Marciari, *Italian Renaissance Drawings at the Morgan Library & Museum*, New York 2019, no. 52.

[92] V. I. Stoichita, *Breve storia dell'ombra*, cit., pp. 59-60.

[93] Ary Bob de Vries (a cura di), *De schilder in zijn wereld: van Jan van Eyck tot Van Gogh en Ensor*, Catalogo della mostra, Delft 1964, cat. n. 10.

[94] Asta Dorotheum Vienna del 12/12/2006, lotto 42.

[95] M. Martens, *Jan van Eycks optische revolutie*, cit., pp. 140-176.

Contribution subjected to double-blind peer review process by one reviewer and plagiarism check with positive outcome.

Received: 19/10/2025
Approved: 09/11/2025

Papireto IV (2025) - pp. 65-85
ISSN 2974-668X
DOI: 10.57661/papireto/0403

Una fabbrica fiorentina nella Roma del Primo Seicento: la cappella Strozzi in Sant'Andrea della Valle

Costantino Ceccanti
Galleria dell'Accademia di Firenze e Musei del Bargello

Carlo Alberto Garzonio
Università degli Studi di Firenze

A Florentine building in early 17th-century Rome: the Strozzi Chapel in Sant'Andrea della Valle

Abstract: The article examines the Strozzi Chapel in Sant'Andrea della Valle, Rome, attributing for the first time its design to Giovanni Battista Caccini (1556–1613) and Lodovico Cardi, known as Cigoli (1559–1613). Through a comparison with contemporary Florentine works and documentation from the *Carte Strozziane*, the authors reconstruct the chapel's design and construction process, emphasizing the "state" Michelangelism that linked Florence and Rome in the early seventeenth century. Particular attention is devoted to the innovative use of polychrome marbles and bronze, elements that make the chapel a unique example within the Roman context. The essay offers an integrated interpretation combining archival sources, material analysis, and stylistic comparison.

Keywords: Rome Florence Strozzi polychrome Michelangeloism.

Introduzione

Le vicende architettoniche delle città di Firenze e di Roma sono state analizzate in parallelo e vengono viste, spesso, quasi come due facce della stessa medaglia dalla fine del Quattrocento fino alla metà del Cinquecento[1]. È a partire dal periodo del ducato di Cosimo I de' Medici (1537-1574) che si cominciano a individuare degli elementi di progressivo allontanamento che portarono da un lato Firenze e il suo Granducato alla messa in opera di un michelangiolismo di stato dovuto essenzialmente e inizialmente all'opera di Giorgio Vasari (1511-1574) e dall'altro lato Roma che vede nel tardo classicismo di Jacopo Barozzi da Vignola (1507-1573) il punto di partenza per lo sviluppo di nuovi orizzonti e di nuovi linguaggi che, nel giro di diversi decenni, condurranno alla nascita del Barocco romano. La Firenze del Primo Seicento è vista come una realtà in cui, dopo la scomparsa degli ultimi maestri dell'architettura del Cinquecento, come Bernardo Buontalenti (1531-1608)[2] e Giam-

Figura 1. Cappella Strozzi, dedicata a Santa Maria della Pietà, Roma, Sant'Andrea della Valle. © Andrea Jemolo

bologna (al secolo, Jean de Boulogne 1529-1608)[3], si scivola progressivamente verso una sorta di autarchia architettonica in cui la ripetizione continua e talvolta stanca di modelli consolidati finisce per relegare quella che era stata una delle capitali architettoniche d'Europa in una sorta di limbo provinciale. Certamente, si tratta di una lettura oltremodo parziale, dal momento che gli studi degli ultimi decenni hanno confermato che Firenze e il Granducato con la loro architettura altra e diversa rispetto a quella dell'incipiente e presto imperante Barocco, conservavano una loro vitalità ed erano un centro di attrazione[4] [fig. 1].

Tuttavia, a parte i casi assai più tardi degli interventi fiorentini di Pietro da Cortona (1556 -1669), che permetteranno a palazzo Pitti di diventare la prima moderna reggia europea[5], si continua a vedere le due realtà, quella fiorentina e quella romana del Primo Seicento come impermeabili.

Lo studio che qui si vuole presentare tende ad analizzare un'interessante architettura minore della Roma del Primo Seicento, la cappella Strozzi (intitolata a Santa Maria della Pietà) in Sant'Andrea della Valle. Fino ad oggi, non se ne conosceva il nome dell'autore né la datazione precisa che, tuttavia, le fonti fanno risalire agli anni intorno al 1608[6]. Certamente, un nesso di collegamento tra le due città è presente nel committente, Leone[7], figlio di Roberto Strozzi[8] che, dalla metà del secolo precedente, aveva scelto di trasferirsi a Roma, così come un altro nesso di collegamento è ravvisabile nell'insistito michelangiolismo del linguaggio architettonico impiegato, tant'è che gli eruditi dei secoli passati non hanno esitato ad attribuire a Michelangelo (1475-1564) il disegno del piccolo interno. Tuttavia, alcuni elementi portano su una strada differente: l'esuberante impiego dei marmi policromi, così come quello del bronzo[9], usato per la realizzazione dei capitelli della cappella, nonché, soprattutto, il complesso e fiorentino disegno degli stemmi marmorei della famiglia Strozzi inducono a ritenere che gli architetti che progettarono l'edificio romano fossero due fiorentini ben introdotti nell'ambiente della città papale, Giovanni Battista Caccini, recentemente talvolta indicato solo come Giovanni, (1556-1613)[10] e Lodovico Cardi detto il Cigoli (1559-1613)[11], che collaborarono con Pietro Strozzi[12] [figg. 2, 3, 4, 5 e 6].

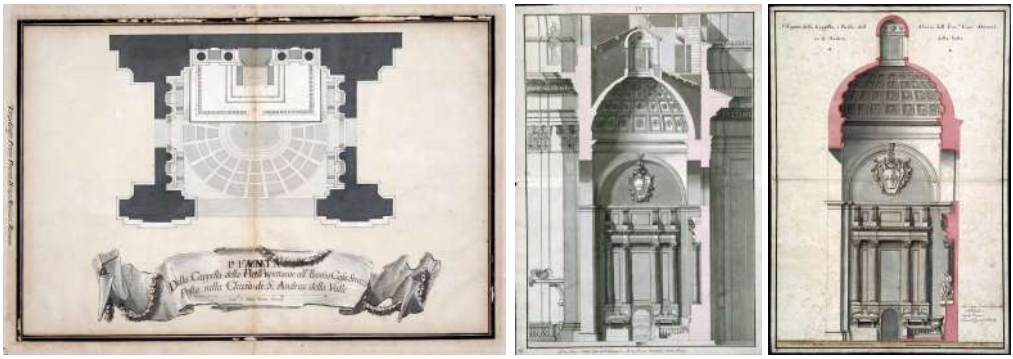


Figura 2. Brizio Marliani, *Rilievo della Cappella Strozzi in S. Andrea della Valle.* Pianta, Accademia di San Luca, Roma, Gabinetto Disegni e Stampe, Concorso Clementino 1771, III classe, primo premio, inv. 718; Figura 3. Bartolomeo Butti, *Rilievo della Cappella Strozzi in S. Andrea della Valle.* Sezione della cappella, Accademia di San Luca, Roma, Gabinetto Disegni e Stampe, Concorso Clementino 1732, III classe, primo premio, inv. 433; Figura 4. Giovenale Zannacca, *Rilievo della Cappella Strozzi in S. Andrea della Valle.* Sezione, Accademia di San Luca, Roma, Gabinetto Disegni e Stampe, Concorso Clementino 1732, III classe, secondo premio, penna e acquerello, cm 80 × 56, inv. 437 e 436; Figura 5. Id., *Rilievo della Cappella Strozzi in S. Andrea della Valle.* Sezione, id., Concorso Clementino 1732, III classe, secondo premio, penna e acquerello, cm 80 × 56, inv. 436. © courtesy Gabinetto Fotografico Accademia di San Luca.

Le committenze di architettura degli Strozzi a Roma

Per quanto assai numerose e di grande importanza siano state le famiglie fiorentine che scelsero di stabilirsi a Roma a partire dalla fine del Quattrocento e per tutto il Cinquecento, la famiglia Strozzi costituisce uno degli esempi più significativi, sia per il suo ruolo fortemente antimediceo, mentre filomedicee erano le altre grandi famiglie che giungevano in città al seguito degli altri prelati della famiglia Medici, poi diventati papi coi nomi di Leone X (1513-1521) e di Clemente VII (1523-1534), sia per essere stata nella città di Firenze una delle maggiori committenti d'arte e d'architettura del Rinascimento. I casi eclatanti della cappella Strozzi in Santa Maria Novella, affrescata da Filippino Lippi (1457-1504)[13], e, soprattutto, del palazzo Strozzi[14], il più grande e il più maestoso degli edifici civili residenziali del Secondo Quattrocento fiorentino sono una testimonianza tangibile di questa tendenza e ancora oggi sono due importantissime emergenze nel centro storico del capoluogo toscano.

A Roma, invece gli Strozzi spiccano per la quasi totale assenza nella committenza artistica tant'è che bisognerà aspettare il Primo Seicento perché il ramo romano della famiglia si renda protagonista della realizzazione della cappella di Santa Maria della Pietà in Sant'Andrea della Valle. Perfino un uomo certamente importante come Baldassarre Turini (1485-1543)[15], proveniente tuttavia da una nobile famiglia di Pescia e non di Firenze, realizzò per sé un'importante villa sul Gianicolo e fu il committente di due incarichi progettuali per la realizzazione di due residenze, la prima nell'area di piazza Nicosia[16] e la seconda presso Sant'Eustachio[17]. Gli Strozzi, invece, si installarono, inizialmente, in un vecchio palazzo della zona di Banchi Nuovi, precedentemente appartenuto ai Gaddi, che con ogni probabilità mai restaurarono se non con interventi minimali tesi a rendere più confortevole il vecchio edificio. La famiglia si spostò poi, all'inizio del Seicento, nella zona dell'attuale Largo Argentina: soltanto successivamente all'estinzione del ramo romano della famiglia Strozzi e al pas-

Figura 6. Navata centrale, Roma, Sant'Andrea della Valle (la cappella Strozzi è la prima sulla sinistra); Figura 7. Cappella Strozzi, prospetto esterno su Largo dei Chiavari; Figura 8. Cappella di Santa Maria della Pietà, parete di fondo della, Roma, Sant'Andrea della Valle. © Costantino Ceccanti

saggio di mano del palazzo, esso subirà un progressivo cambiamento che lo porterà ad assumere nel Primo Novecento, su commissione della famiglia Besso, l'assetto di sapore umbertino che attualmente possiamo vedere[18].

Leone Strozzi a Roma: una cappella in Sant'Andrea della Valle

Pochissime sono le conoscenze certe sulla cappella Strozzi in Sant'Andrea della Valle a Roma: i documenti indicano come anni di realizzazione quelli collocati nel primo decennio del Seicento e una tradizione storiografica piuttosto sedimentata conferma nel 1606 l'anno di conclusione dei lavori. Detto questo, sappiamo soltanto che l'edificio venne commissionato da Leone Strozzi come probabile tomba per sé[19] e monumento per i suoi antenati[20] e che l'opera è stata spesso attribuita alla mano di Michelangelo Buonarroti, peraltro scomparso oltre quarant'anni prima, nel 1564. Certamente, la presenza di copie bronzee, oltretutto di alta qualità, di capolavori scultorei michelangioleschi e di scuola michelangiolesca, insieme alla presenza di un'architettura intrisa di michelangiolismo, può aver fatto pensare a un'opera postuma del maestro. In mancanza di indizi certi, si possono solo formulare delle ipotesi e, in questo caso, vengono avanzati, per la prima volta, i nomi di due architetti fiorentini che negli stessi anni stavano lavorando a una serie cospicua di edifici a Firenze: si tratta di Giovanni Battista Caccini e di Lodovico Cigoli, due dei massimi protagonisti dell'architettura del Primo Seicento fiorentino. Al fine di rafforzare tali ipotesi, analizzeremo nel dettaglio i progetti di Caccini e di Cigoli e cercheremo di porre in evidenza le similitudini con quello della cappella Strozzi presso Sant'Andrea della Valle.

Da un punto di vista costruttivo, la cappella della Pietà non si differenzia in alcun modo dalle altre cappelle laterali della chiesa di Sant'Andrea della Valle. Venne realizzata, quindi, in occasione della costruzione approntata da Giacomo della Porta (1532-1602) negli anni successivi al 1590 [figg. 7 e 8]. Si tratta di uno spazio a pianta rettangolare coperto da cupola ellittica dotata di lanterna; una maestosa arcata a pieno centro ne permette l'accesso alla navata mentre un grande lunettone sul muro di fondo, alla base largo come l'intera parete permette l'illuminazione dello spazio. I progettisti incaricati dalla famiglia Strozzi si trovarono di fronte a degli ostacoli tutto sommato facilmente superabili: l'unico vincolo veramente significativo, unitamente a quello

Figura 9. Loggetta Tornaquinci nella sua posizione originaria; Figura 10. Lodovico Cigoli, *Propsekt av Tornaquinci Lodge i Florens*, penna e acquerello su carta, 400x370 mm, Nationalmuseum, Stockholm, NMH THC 4379r.. © courtesy Nationalmuseum, Stockholm; Figura 11. Giovanni Caccini, *Edicola destra presso l'accesso alla tribuna*, Firenze, Santissima Annunziata. © Costantino Ceccanti

della cupola, elemento comunque frequente nell'architettura delle cappelle gentilizie dell'epoca, fu quello del lunettone, componente decisamente classica, piuttosto aliena dalla tradizione michelangiolesca che, tuttavia, si rivelò fondamentale per garantire alla cappella, rivolta a ovest, un'ottima illuminazione. Un breve accenno va fatto anche all'assetto esterno della fabbrica, identico a quello delle altre cappelle, consistente in un prospetto tergale che si affaccia sul largo dei Chiavari. Un semplice ordine a fasce in mattoni contraddistingue il fianco di Sant'Andrea della Valle separando i prospetti delle diverse cappelle gentilizie. La cupoletta è interamente nascosta dall'attico, posto canonicamente al di sopra della trabeazione e dai contrafforti che sostengono le porzioni superiori della navata, rendendone pressoché illeggibile l'aspetto esterno, se non grazie alle rare e non molto definite foto aeree. Un ultimo accenno agli apparati architettonici "altri" rispetto all'assetto michelangiolesco della fabbrica è da formulare relativamente alla balaustra che separa la cappella Strozzi dalla navata: dal disegno piuttosto usuale, potrebbe trattarsi di quella che originariamente cingeva l'altare della cappella che, una volta smontata, sia stata rimontata per separare lo spazio della navata da quello della cappella della Pietà.

Lodovico Cardi e Giovanni Battista Caccini architetti a Firenze: i marmi policromi, il classicismo dosiano e il michelangiolismo di stato

Lodovico Cardi e Giovanni Caccini sono spesso considerati architetti minori nella Firenze del crepuscolo del Rinascimento. Più giovani di Ammannati e di Vasari ma anche di Buontalenti e Giambologna, che dominavano architettonicamente la loro epoca, i due artisti riscossero, comunque, un grande successo rispettivamente come pittore e come scultore. Tuttavia, la loro vicenda artistica li vide cimentarsi con l'architettura, spesso con risultati di grande suggestione. Entrambi possono essere considerati tardi epigoni del michelangiolismo di stato in auge in Toscana dai tempi di Cosimo I e che negli anni di Buontalenti e Dosio vedeva un aggiornamento portato avanti mediante l'inserimento di elementi architettonici derivati da altre tradizioni (Serlio, per esempio[21]) e un impiego di nuovi materiali, come il bronzo e i marmi policromi. Cardi e Caccini furono protagonisti di cantieri significativi nel Granducato, tra cui spicca per importanza quello del palazzo Strozzi Nonfinito. In questo caso, ancora sotto la committenza degli Strozzi, i due architetti ebbero, seppur per un breve periodo, a lavorare nello stesso cantiere

che vide presenti anche Bernardo Buontalenti e, col suo unico incarico toscano, Vincenzo Scamozzi (1548-1616). Il capolavoro di Cigoli può essere individuato nella piccola loggetta Tornaquinci[22] [fig. 9], elemento collocato originariamente all'incrocio tra le vie Strozzi e Tornabuoni e poi spostato, in occasione dell'allargamento di quest'ultima, all'angolo con via del Campidoglio. Di questo manufatto sopravvive anche un elaborato progettuale non molto dissimile da quanto poi effettivamente costruito, conservato presso il Nationalmuseum di Stoccolma[23] [fig.10]. L'edificio, una semplice loggia a pianta rettangolare a campata unica, con l'accesso principale costituito da una serliana, presenta alcuni elementi che sono tipici dell'architettura michelangiolesca "purgata" di Cigoli, come i pilastri bugnati, l'uso canonico dell'ordine architettonico, in questo caso il dorico, e la presenza di particolari leziosi e anticlassici di derivazione michelangiolesca, come i balaustrini, le cartelle poste a fianco dell'arco, i profili degli stemmi presenti nelle metope del fregio.

Uno degli interventi più iconici di Giovanni Battista Caccini, quello nel quale il michelangiolismo di stato fiorentino è più presente, è sicuramente la messa in opera delle edicole gemelle dedicate ai Santi Pietro e Paolo commissionate dalla famiglia Pandolfini all'interno della Santissima Annunziata di Firenze[24] [fig. 11]. Poste addossate alla mazzetta del muro che separa l'aula chiesastica dalla tribuna, le edicole sono un'esplosione di marmi policromi, con una panca in basso, un dossale con elaborati disegni geometrici e al di sopra la nicchia centinata con le statue del Santo. Il basamento è una delle numerose reinterpretazioni di quelli giambologneschi, costituendo una riproposizione "complicata" di elementi presenti nella cappella di Sant'Antonino posta sotto il patronato Salviati nella chiesa di San Marco a Firenze.

Nelle edicole gemelle, spiccano i particolari michelangioleschi: partendo dal basso, questi sono le doppie mensole in marmo apuano bianco poste al di sotto della seduta, alle estremità, che si avvicinano sorprendentemente alle doppie mensole delle finestre a edicola, in travertino, del secondo piano del palazzo Farnese a Roma e, in alto, i timpani sovrapposti, uno triangolare inferiore, che si appoggia a una coppia di mensole formate da due elementi e uno semicircolare spezzato superiore con le estremità a voluta. Le edicole dell'Annunziata ci presentano un Caccini architetto che lavora con un linguaggio estremamente esuberante e sono, forse, il lavoro che più si allontana dal suo modo corrente di fare architettura ma che più si avvicina ai modi di Michelangelo.

La vicenda costruttiva della cappella di Santa Maria della Pietà attraverso la lettura della documentazione d'archivio

Nel fondo Carte Strozziane dell'Archivio di Stato di Firenze, nello specifico nella filza 1165, sono conservate circa 60 carte che permettono di ricostruire in maniera dettagliata l'andamento del cantiere, che si svolse tra il tardo febbraio del 1605 e la fine di aprile del 1607, con significative appendici nel 1608 e nel 1620.

I lavori di muratura al grezzo, di cui non c'è traccia in questa documentazione archivistica, vennero con ogni probabilità terminati prima dell'ottenimento del giuspatronato sulla cappella da parte degli Strozzi e, probabilmente, sono da far risalire ai primissimi anni del secolo, al momento della terminazione della navata della chiesa e delle cappelle. I pochi lavori di muratura necessari all'adattamento della cappella di Santa Maria della Pietà si svolsero in un periodo molto ristretto nel 1605 e sono rendicontati alla data del 24 febbraio. Successivamente, prese avvio la complessa operazione di ornamento della struttura in pietre semidure, prolungatasi per circa due anni, dall'aprile dello stesso 1605 a quello del 1607, con periodi di interruzione piuttosto lunghi, atipici per un edificio di tali dimensioni, di solito completato nell'arco di pochi mesi e probabilmente giustificabile dalle difficoltà inerenti all'approvvigionamento delle pietre che, comunque, parrebbero quasi tutte di nuova cavatura e poche di reimpiego.

Dai documenti, sembra di capire che si lavorò alacremente al cantiere a partire dal 5 aprile

del 1606, quando vennero registrate le prime forniture di marmi, a cui ne fecero seguito altre due, nei giorni 7 e 8 giugno. Probabilmente, nei mesi successivi si operò mettendo in opera quanto era già stato acquistato, anche se risulta sorprendente che le forniture successive risultino saldate soltanto il 13 maggio dell'anno successivo, facendo quindi considerare come ci sia stata un'interruzione dei lavori dovuta a fattori sconosciuti. Comunque, proprio dal 13 maggio 1606 i pagamenti ripresero con regolarità, con piccole discontinuità in corrispondenza dell'agosto 1606 e del dicembre dello stesso anno. Il 28 aprile del 1607 vennero redatti i due ultimi rapporti contabili relativi ai rivestimenti. Lo scultore Gregorio Rossi venne pagato per la realizzazione in bronzo dei bassorilievi il 5 luglio 1618, mentre soltanto il 22 ottobre 1620 furono registrati i pagamenti per le ultime rifiniture.

Andando ad analizzare le suddette scritture contabili, è possibile notare come la maggior parte dei pagamenti è indirizzata su forniture di Portasanta, Broccatello e marmi bianchi, senza indicare nel dettaglio per cosa fossero utilizzati. Compaiono soltanto brevi accenni ai collarini, realizzati in Portasanta, e al "nero e giallo", identificabile col portoro delle urne sepolcrali. Relativamente ai capitelli bronzei e alle basi, è presente un interessante nota spese del 30 settembre 1607, dove si afferma che è stato stabilito "[...] il prezzo dei capitelli in bronzo a lire dugento l'uno cioè basi e capitelli insieme [...]"; incaricato della realizzazione è un non meglio inquadrato maestro Gregorio, probabilmente identificabile col Gregorio Rossi autore delle sculture e, molto più tardi, dei bassorilievi. Alquanto interessante appare, invece, uno schizzo a penna presente sul verso di un foglio in cui sono rappresentate, in maniera oltremodo schematica, una delle arcate a pieno sesto che collega la cappella alla cappella attigua e uno dei sacelli con la raffigurazione della voluta michelangiolesca.

*Un'ipotesi ricostruttiva dell'*iter *progettuale della cappella di Santa Maria della Pietà*

Nonostante la presenza di una copiosa documentazione d'archivio relativa alla costruzione della cappella di Santa Maria della Pietà mentre, al contrario, sono molto numerose le indicazioni che parlano di Michelangelo come autore del progetto dell'interno del piccolo edificio. Certamente, questa seconda affermazione è da smentire senza difficoltà: il maestro era scomparso nel 1564 e non si conoscono suoi progetti per la realizzazione della cappella Strozzi. Inoltre, nel 1564 non erano nemmeno state immaginate le piante e gli alzati di Sant'Andrea della Valle, relativi anche alla cappella Strozzi. Detto questo, non si può non tenere conto dei documenti che indicano in Piero Strozzi, figlio di Leone, il progettista della cappella. Probabilmente, Piero era uno dei molti appassionati e dilettanti di architettura che, sullo scorcio del Rinascimento, arrivarono, spesso coadiuvati da architetti di caratura maggiore, a costruire edifici di grande importanza. Il caso più eclatante fu, certamente, quello di Don Giovanni de' Medici (1567-1621)[25], figlio naturale di Cosimo I, che, insieme a Matteo Nigetti (1570-1648)[26], realizzò la fiorentina cappella dei Principi, terza grande sagrestia di San Lorenzo e mausoleo dei granduchi. Dobbiamo immaginare che la paternità della cappella di Santa Maria della Pietà sia da attribuire congiuntamente a Piero Strozzi, promotore del cantiere, probabile ideatore dell'apparato iconografico e decorativo e coordinatore dell'intervento, a Lodovico Cardi detto il Cigoli e a Giovanni Battista Caccini grandi artisti postmichelangioleschi legati agli Strozzi a partire dal grande cantiere del palazzo Nonfinito, che elaborarono il progetto probabilmente insieme e che, forse, non ebbero ruolo alcuno nella vicenda costruttiva e nel cantiere.

Un'idea per Lodovico Cardi e Giovanni Battista Caccini architetti della cappella Strozzi a Roma

Va ribadito che non esistono prove documentali di una eventuale collaborazione tra due dei principali architetti della Firenze al passaggio tra XVI e XVII secolo, Lodovico Cardi e Giovanni Battista Caccini e l'ipotesi qui presentata si basa, quindi, su raffronti

Figura 12. Parete destra; Figura 13. Parete di fondo (part.); Figura 14. Coppia di capitelli bronzei, Cappella di Santa Maria della Pietà, Roma, , Sant'Andrea della Valle. © Costantino Ceccanti

stilistici e sulla comune committenza strozziana, avvenuta in tempi ravvicinatissimi e nel medesimo edificio, il fiorentino palazzo Strozzi, detto Nonfinito[27].

Già a un primo sguardo, per un osservatore attento, la cappella della Pietà costituisce uno straordinario esempio di architettura di sapore michelangiolesco [figg. 12, 13 e 14]. Sia l'impiego così esuberante dei marmi policromi, certamente già presente a Roma, sia l'uso del bronzo, presente non solo nelle opere di scultura e nei bassorilievi ma persino nei capitelli, probabilmente uno dei pochi se non il solo esempio nella Roma di quell'epoca, ce la fa percepire come un qualcosa di altro e anche di fiorentino all'interno di una delle principali chiese romane del Primo Seicento. Alcuni elementi caratterizzanti la decorazione dell'edificio, tra cui gli stemmi della famiglia Strozzi, realizzati in marmo bianco apuano e posti in alto sulle pareti laterali, sfuggono parzialmente ai canoni michelangioleschi e si vanno a inserire in un generico post-michelangiolismo di gusto fiorentino. Sorprende come uno stemma dal disegno del tutto analogo sia presente nel progetto elaborato da Lodovico Cardi detto il Cigoli per adornare la loggetta Tornaquinci. Anche le epigrafi circondate da elaborati cartigli posizionate in alto, nelle porzioni di muro presenti al di sopra delle aperture orizzontali della serliana della loggia richiamano lo schema dei bassorilievi bronzei a tema sacro posti nella parete di fondo della cappella romana. Vale la pena prendere in esame brevemente un altro disegno di Lodovico Cardi, in questo caso uno schizzo che Andrew Morrogh ipotizzò essere uno studio per la cappella Usimbardi in Santa Trinita a Firenze. Se prendiamo in esame la soluzione di sinistra, vediamo che la classica edicola con frontone triangolare, affiancata dalle porzioni piane del costrutto architettonico, è esattamente sovrapponibile con lo schema riproposto nella cappella della Pietà presso Sant'Andrea della Valle[28]. Certamente, la sua scelta di Caccini e Cardi può essere vista come una volontà da parte di Leone e Piero Strozzi di richiamare le origini toscane della famiglia, origini ribadite anche dalla scelta di realizzare un'architettura così schiettamente michelangiolesca, certamente la più michelangiolesca dei due architetti, i quali, sia nelle opere realizzate che in quelle soltanto progettate, avevano impiegato un linguaggio che oscillava tra il michelangiolismo rielaborato da Bernardo Buontalenti e un più mitigato classicismo di derivazione vasariana.

Andando ad analizzare nel dettaglio gli ele-

Figura 15. Baccio d'Agnolo (attr.), *Pala Bini*, cornice lignea, Firenze, San Sebastiano de' Bini (© Costantino Ceccanti) e Anonimo del XVI sec., Facciata della cappella Sforza, già Roma, Santa Maria Maggiore (scomparsa), New York, Cooper Hewitt Museum, inv. 901-39-2140. © courtesy Cooper Hewitt Museum; Figura 16. Oratorio di San Sebastiano, Firenze, Santissima Annunziata e Cappella di Santa Maria della Pietà, Roma, Sant'Andrea della Valle, cupole. Figura 17. Id., lanternino; Figura 18. Oratorio di San Sebastiano, Firenze, Santissima Annunziata e Cappella di Santa Maria della Pietà, Roma, Sant'Andrea della Valle, pavimenti. © Costantino Ceccanti

menti compositivi della cappella, accanto a insistiti stilemi michelangioleschi, presenti sia nel richiamo della parete di fondo all'assetto della scomparsa facciata della cappella Sforza in Santa Maria Maggiore[29] [fig. 15] sia nelle arche memori di quelle della Sagrestia Nuova, sia nei mensoloni rovesciati, omaggio a quelli della tomba di Giulio II a San Pietro in Vincoli ma anche a quelli, fiorentini, del ricetto della Biblioteca Laurenziana, osserviamo come siano presenti alcuni riferimenti ad architetture fiorentine che possono permettere di avanzare una paternità congiunta dovuta a Giovanni Battista Caccini e a Lodovico Cardi detto il Cigoli. La deliziosa cupola a lacunari con fioroni in madreperla, il cui assetto è ripetuto sul pavimento, realizzato in marmi policromi, richiama o meglio quasi riproduce quella della cappella di San Sebastiano presso la Santissima Annunziata a Firenze [figg. 16 e 17], nella quale è presente proprio la riproduzione del disegno dei lacunari della cupola della cappella sul pavimento [fig. 18]. Questo edificio è, probabilmente, il capolavoro architettonico di Giovanni Caccini e venne pensato come cappella sepolcrale per la famiglia Pucci che era legatissima al santuario fiorentino tanto da commissionare allo stesso Caccini il disegno del portico sulla piazza. Accanto a questi elementi cacciniani, a dire il vero molto sorprendenti, abbiamo un disegno di Lodovico Cardi per una cappella non identificata in cui è riprodotto l'assetto compositivo della parete di fondo della cappella della Pietà e, soprattutto, abbiamo gli stemmi posti nei lunettoni delle pareti laterali della cappella suddetta che hanno un disegno identico a quello del progetto di scudo gentilizio di Lodovico Cigoli per la loggetta dei Tornaquinci. Per quanto quindi la cappella Strozzi sia un omaggio nemmeno troppo nascosto al genio di Michelangelo, tuttavia gli elementi derivanti dalle architetture di due importanti artisti fiorentini permettono di

Figura 19. Ludovico Cardi detto il Cigoli, *Progetti di monumento sepolcrale con la Pietà e di un camino*, penna, bistro e acquerello celeste su carta bianca, inv. A 5351; Figura 20. Id., *Cappella con altare* (signori Gianni), penna e acquerello a colori su carta bianca, inv. 5334; Figura 21. Id., *Monumento sepolcrale per un guerriero con due figure allegoriche*, penna e acquerello celeste su carta bianca, inv. 5337, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. © Gabinetto Fotografico Gallerie degli Uffizi.

avanzare come ipotesi che l'edificio sia stato progettato da Giovanni Caccini e da Lodovico Cardi, poiché sono presenti elementi riconducibili ai modi di entrambi e quindi saremmo di fronte non solo a un edificio squisitamente fiorentino costruito a Roma ma anche all'unica realizzazione congiunta fino a noi nota.

Il disegno del Cigoli Uffizi 5351A

Tra i disegni del Cigoli conservati presso il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi si trova un interessante studio per il fondale di una cappella, che potrebbe essere correlato alla cappella Strozzi di Sant'Andrea del Valle. Nello specifico, l'artista fiorentino immagina un altare a edicola con colonne ioniche, e con frontoni sovrapposti derivanti dal modello della Biblioteca Laurenziana e due nicchie architravate ai lati. Al di sopra delle nicchie, sul fregio al di sopra dell'architrave, sono poste delle ghirlande simili a quelle presenti all'interno delle nicchie, che richiamano le ghirlande della Sagrestia Nuova di San Lorenzo [fig. 19].

L'insieme è piuttosto classico e si discosta abbastanza dalla drammaticità architettonica della cappella Strozzi; tuttavia, l'elemento sorprendente è la presenza, al posto della Pala d'altare, di una raffigurazione della Pietà che è una copia proprio della Pietà di San Pietro. Questo disegno, benché realizzato secondo stilemi architettonici piuttosto diversi rispetto a quelli della cappella romana, potrebbe essere effettivamente uno studio preliminare per la sua realizzazione è un'ulteriore prova del coinvolgimento di Lodovico Cardi nell'ideazione dell'edificio della cappella di Santa Maria della Pietà presso Sant'Andrea della Valle.

Tra le opere di quest'ultimo conservate presso il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, si annoverano la *cappella con altare* (GDSU A 5334), il *Monumento sepolcrale per un guerriero con due figure allegoriche* (GDSU A 5337), lo *Stemma con l'impresa di tre gigli* (GDSU A 5378) e il *Monumento funerario con tre nicchie, con in quella centrale la statua di un guerriero* (GDSU A 5414). Questi fogli presentano evidenti affinità con la cappella Strozzi in Sant'Andrea della Valle; in particolare, lo *Stemma con l'impresa di tre gigli* mostra una stretta somiglianza con quello scolpito nella cappella, suggerendo un rapporto diretto tra i disegni preparatori e l'opera realizzata [figg. 20, 21, 22 e 23].

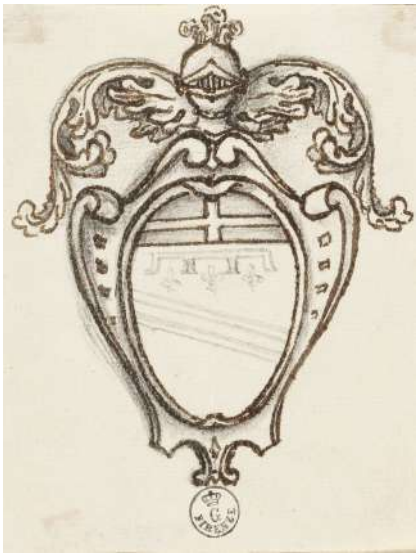


Figura 22. Ludovico Cardi detto il Cigoli (ambito), *Stemma con l'impresa di tre gigli*, penna e matita nera su carta bianca, inv. 5378; Figura 23. Id., *Monumento funerario con tre nicchie, con in quella centrale la statua di un guerriero*, penna e bistro su carta bianca, inv. 5414, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. © Gabinetto Fotografico Gallerie degli Uffizi; Figura 24. Tabernacolo di via del Bersaglio, Firenze © Costantino Ceccanti

Il tabernacolo di via del Bersaglio a Firenze

Sorprendentemente, tra le architetture fiorentine, una di quelle che ha più tangenze con la cappella Strozzi è una microarchitettura: un piccolo tabernacolo tardo-cinquecentesco nella zona delle Cure, all'angolo tra le vie del Bersaglio e Sacchetti, che è stato fino a oggi ignorato dalla critica [fig. 24]. Il manufatto, oggi appoggiato a un edificio del Novecento ma nato isolato in un incrocio di secondaria importanza, contiene al suo interno una *Madonna col Bambino* di Giovanni Caccini, ed è questo il primo indizio che ci porta a metterlo in relazione con l'artista fiorentino. Analizzando il costrutto architettonico, notiamo innanzitutto una grande maestria nell'accostamento degli elementi, che consentono di creare una composizione angolare di grande suggestione e mostrano una conoscenza accurata delle tendenze architettoniche della Firenze dell'ultimo scorcio del Cinquecento.

L'apparato lapideo, interamente in pietra bigia, consta di due mensole che sorreggono il tabernacolo vero e proprio, connotato da semicolonne con capitello ionico festonato e sormontato da un frontone triangolare in cui il cornicione di base sporge rispetto ai rampanti. È esattamente la stessa composizione che si incontra nei disegni di Lodovico Cardi per la sistemazione delle pareti di Santa Croce. Possiamo quindi affermare che il piccolo manufatto possa essere il frutto di una collaborazione a quattro mani tra Caccini e Cigoli, esattamente come quella proposta per la cappella Strozzi in Sant'Andrea della Valle.

Il monumento a Giulio II e la cappella Strozzi

Per quanto abbiamo visto, sebbene numerose siano le tangenze tra le architetture michelangiolesche e postmichelangiolesche fiorentine e la cappella di Santa Maria della Pietà in Sant'Andrea della Valle a Roma, tuttavia dobbiamo prendere in considerazione un'opera romana che, certamente, ha molto condizionato i progettisti della cappella Strozzi: il monumento a Giulio II (1503-1513) in San Pietro in Vincoli[30] [fig. 25]. Il manufatto è una versione tarda e, soprattutto, ridimensionata, dei nume-

Figura 25. Monumento funebre di Giulio II, Roma, San Pietro in Vincoli (part.) e Cappella di Santa Maria della Pietà, Roma, Sant'Andrea della Valle, stampa ottocentesca; Figura 26. Nicodemus Tessin den yngre, *Leone Strozzis grav i Sant'Andrea della Valle i Rom*, Nationalmuseum, Stockholm, NMH CC 1260. © Nationalmuseum, Stockholm; Figura 27. Ciro Ferri (attr.), *Schizzo preparatorio per l'incisione raffigurante la sezione trasversale della cappella di Santa Maria della Pietà in Sant'Andrea della Valle a Roma*, Firenze, collezione privata e Incisione tratta dallo stesso disegno e pubblicata in *Disegni di vari altari e cappelle nelle chiese di Roma con le loro facciate fianchi piante e misure de più celebri architetti*, Roma, Gio. Giacomo De Rossi, (1688 o 1689).

rosi progetti elaborati da Michelangelo nel corso dei decenni per la sepoltura delle spoglie di papa della Rovere. Le tangenze con quanto realizzato a Santa Maria della Pietà in Sant'Andrea della Valle sono notevoli, innanzitutto le sculture poste nelle nicchie laterali centinate del primo registro: seppur in posizione invertita, sono gli originali marmorei delle copie bronzee poste a Santa Maria della Pietà. Anche la posizione dei mensoloni, rovesciati e più piccoli rispetto a quelli del ricetto della Biblioteca Laurenziana a Firenze è molto simile a quella della cappella Strozzi. Inoltre, la tipologia di monumento parietale è la medesima per la tomba di Giulio II e per gli alzati della cappella Strozzi, dove l'articolazione delle pareti è la cifra distintiva dell'insieme, con aggetti e rientranze e la presenza dell'ordine architettonico, risolto tuttavia in San Pietro in Vincoli con delle erme sia nel primo che nel secondo registro. Il medesimo ragionamento può essere formulato anche per la parete di fondo dove è presente una Madonna, non certamente una *Pietà* ma una *Madonna col Bambino*, dovuta alla mano di Raffaello da Montelupo (1504-1566). Anche il lunettone superiore di Sant'Andrea della Valle, unico vero vincolo compositivo in essere unitamente alla pianta, si incontra a San Pietro in Vincoli dove, invece, fa parte del progetto michelangiolesco e serve a creare un contrasto chiaroscurale col monumento a parete, esattamente come avviene nella cappella di Santa Maria della Pietà in Sant'Andrea della Valle.

La raffigurazione iconografiche della cappella Strozzi

Interessante appare anche la limitata ma comunque non trascurabile raffigurazione iconografica che la cappella Strozzi ha avuto nel corso dei secoli. Un primo, particolarissimo disegno, conservato presso il Nationalmuseum di Stoccolma[31] [fig. 26], raffigura in prospettiva l'arca sepolcrale posta a sinistra nella parete destra della costruzione. Il disegnatore, identificato in Nicodemus Tessin il Giovane (1654-1728), raffigura il sepolcro, unitamente alle porzioni di edificio che lo serrano lateralmente, in prospettiva e utilizza per la raffigurazione un'acquerellatura discreta che ci restituisce comunque in maniera dettagliata l'uso che si è fatto del marmo nero portoro per realizzare l'arca. Certamente più interessanti sono i due disegni che raffigurano in pianta e in sezione la cappella, conservati in una collezione privata fiorentina [fig. 27], che sono probabilmente ripresi dagli elaborati preparatori per la stampa di Anonimo inserite nella serie dei *Disegni di vari altari e cappelle nelle chiese di Roma: con le loro facciate fianchi piante e misure de piu celebri architetti*, curata da Giovanni Giacomo De Ros-

si[32] [fig. 28]. Il disegno della pianta, realizzato a riga e squadra come del resto anche l'altro, è datato 1682: sia questo elaborato che la sezione raffigurano la cappella in quello che doveva essere il suo assetto originario, privo dell'altare che vediamo oggi, probabilmente settecentesco, e dei due tavolini a parete marmorei ai suoi lati; è presente inoltre una balaustra dal disegno piuttosto tradizionale che circonda l'altare, rappresentato in questo caso come un semplice parallelepipedo, scomparsa probabilmente in occasione della messa in opera di quello nuovo. Nella serie delle cappelle di Roma è presente la pianta, raffigurata insieme alla sezione trasversale, che ha un assetto molto simile a quella del disegno appena citato tant'è che è possibile immaginare, come abbiamo detto, che quello rappresenti la fase preparatoria mentre l'altra raffigurazione, comprendente la parete destra, con gli stemmi congiunti delle famiglie Strozzi e Savelli[33], contiene la mezza pianta della porzione destra dell'edificio. L'importanza di questi elaborati sta essenzialmente nel fatto che la cappella Strozzi è stata inserita già in epoca remota, non molto dopo la sua costruzione, tra le più importanti cappelle di Roma e inoltre testimoniano come inizialmente avesse un assetto parzialmente diverso relativamente all'area dell'altare, mentre, per il resto, sia rimasta sostanzialmente inalterata[34].

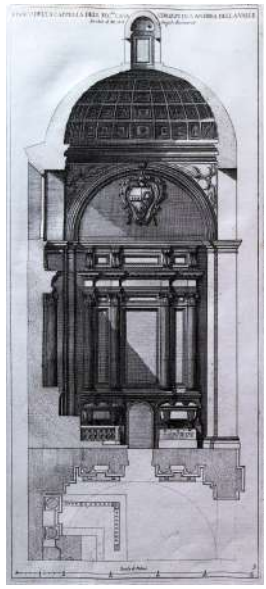


Figura 28. Cappella di Santa Maria della Pietà, Roma, Sant'Andrea della Valle (sez. longitudinale), pubblicata in *Disegni di vari altari e cappelle nelle chiese di Roma con le loro facciate fianchi piante e misure de più celebri architetti*, Roma, Gio. Giacomo De Rossi, (1688 o 1689).

I materiali della cappella Strozzi

È stato detto che uno degli elementi caratterizzanti e di maggiore novità della cappella di Santa Maria della Pietà sta nell'utilizzo, pressoché inedito nella Roma del Primo Seicento, del bronzo per la realizzazione delle basi canonicamente attiche e dei capitelli compositi delle colonne e delle semicolonne dell'edificio. Appare inoltre necessario fare un accenno anche all'impiego alquanto innovativo dei marmi policromi che, in maniera estremamente sofisticata, furono impiegati per la realizzazione della maggior parte degli elementi architettonici della fabbrica. Come già accennato, sebbene l'impiego dei marmi colorati abbia avuto origine nella Roma classica e sia stato ripreso già nel Medioevo e poi in maniera più netta nel Rinascimento proprio a Roma, tuttavia fu nella Firenze della fine del Cinquecento che si assistette alla realizzazione di edifici sacri gentilizi interamente foderate di marmi policromi, come le due cappelle di Giovanni Antonio Dosio (1533-1611) e quella di Sant'Antonino posta sotto il patronato Salviati nella chiesa di San Marco, progettata da Giambologna. Dopo questa necessaria premessa, andiamo ad analizzare i materiali con cui l'edificio è stato realizzato: per questa ricognizione è indispensabile la consultazione del volume di Henry William Pullen *The handbook of ancient Roman marbles*[35], in cui vengono indagati in maniera approfondita i maggiori edifici della città di Roma e vengono catalogati in maniera sistematica i marmi in essi presenti. Alla pagina 151[36] del volume, Pullen, parlando di Sant'Andrea della Valle, descrisse quella che lui chiama semplicemente seconda cappella a destra mediante un'elencazione sintetica e non del tutto completa dei marmi presenti, evitando tuttavia di indicare se si tratta di marmi antichi di recupero o di marmi appena cavati[37]. I piedistalli dell'arcata esterna sono realizzati in Broccatello melleo[38] [fig. 29] mentre i piedistalli delle arche sepolcrali sono in marmo Portasanta fiorito[39] [fig. 30]. Il Broccatello è di provenienza da cave in Spagna, nei pressi di Tortosa,

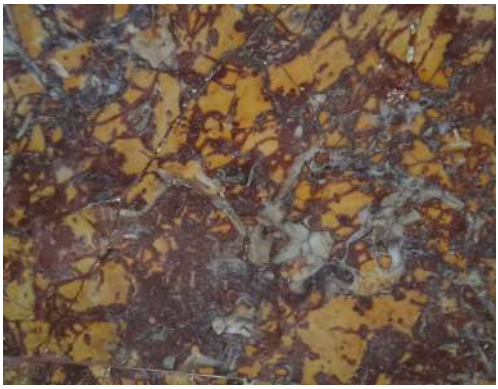


Figura 29. *Broccatello* visibile nella mazzetta d'ingresso della cappella Strozzi; Figura 30. Piedistallo delle urne della cappella Strozzi, realizzato in *Portasanta*. © Carlo Alberto Garzonio

come indica Pullen. Il nome fu ispirato agli scalpellini medioevali e rinascimentali dalla sua somiglianza con la celebre stoffa intessuta d'oro (broccato). Il broccato melleo è di fatto una lumachella, cioè un calcare fossilifero, dove i fossili, le rudiste in questo caso, sono appunto giallastre color miele, immerse e legate in un cemento purpureo. In realtà talora le rudiste sono più bianche, non sempre ben conservate, triturate, e il cemento può essere più giallo, con sfumature rosso-violacee o paonazze. Dal punto di vista geologico, il Broccatello è una roccia sedimentaria, quindi non un marmo, un calcare mesozoico (Aptiano) e si può classificare come una "biomicrorudite" formatasi per compattazione precoce di sedimenti con forte componente organogena, cementati da carbonato di calcio. La differente colorazione dipende dalla differente presenza di ossidi ed idrossidi e di altri elementi come il manganese. In epoca romana, sia in città, che nelle provincie non fu particolarmente presente; è pertanto probabile che il materiale utilizzato sia stato direttamente cavato nel periodo della realizzazione della cappella. Infatti, si ebbe la riapertura delle cave ed un'intensa coltivazione del Broccatello di Spagna nel fine Rinascimento, ma soprattutto in epoca barocca e ancor oggi le aree di estrazione sono ben rilevabili. Il Broccatello è di provenienza da cave in Spagna, nei pressi di Tortosa, come indica Pullen. Il nome fu ispirato agli scalpellini medioevali e rinascimentali dalla sua somiglianza con la celebre stoffa intessuta d'oro (broccato). Il broccato melleo è di fatto una lumachella, cioè un calcare fossilifero, dove i fossili, le rudiste in questo caso, sono appunto giallastre color miele, immerse e legate in un cemento purpureo. In realtà talora le rudiste sono più bianche, non sempre ben conservate, triturate, e il cemento può essere più giallo, con sfumature rosso-violacee o paonazze. Dal punto di vista geologico, il Broccatello è una roccia sedimentaria, quindi non un marmo, un calcare mesozoico (Aptiano) e si può classificare come una "biomicrorudite" formatasi per compattazione precoce di sedimenti con forte componente organogena, cementati da carbonato di calcio[40]. La differente colorazione dipende dalla differente presenza di ossidi ed idrossidi e di altri elementi come il manganese. In epoca romana, sia in città, che nelle provincie non fu particolarmente presente; è pertanto probabile che il materiale utilizzato sia stato direttamente cavato nel periodo della realizzazione della cappella. Infatti, si ebbe la riapertura delle cave ed un'intensa coltivazione del Broccatello di Spagna nel fine Rinascimento, ma soprattutto in epoca barocca e ancor oggi le aree di estrazione sono ben rilevabili.

Come accennato, i piedistalli delle arche sepolcrali sono di Portasanta fiorito, che è qui rappresentato da una cromia grigio rossastra e color carne su rosso giallastro con venature bianche. La provenienza è quasi sicuramente greca, quindi di riuso, e probabilmente dall'iso-

la di Chio, e costituisce uno dei primi litotipi colorati importati dai romani e poi più diffusi in tutte le province dell'Impero. Una osservazione riguarda l'uso di un marmo denominato Portasanta per la sua somiglianza ai Portasanta romani, o perlomeno ad alcuni tipi di questo, in Firenze (dove però sono presenti numerosi casi di manufatti in marmo romano antico), fra le pietre e i marmi colorati negli ornamenti e soprattutto nelle pavimentazioni di alcuni interni. Si ricorda come esempio rappresentativo il presbiterio dell'oratorio di San Sebastiano alla Santissima Annunziata, di Caccini. In quel caso il Portasanta proviene dalle cave di Caldana, in provincia di Grosseto, che, probabilmente, ha avuto anche degli usi in Roma, integrando i marmi di spoglio. Si ricorda che anche il marmo Portasanta, in realtà dal punto di vista geologico è una breccia tettonica monogenica fortemente litificata del Trias, e quindi un materiale intermedio, fortemente variabile in struttura e colore, tra roccia sedimentaria e metamorfica di basso grado[41].

I due piedistalli delle sculture laterali bronzee sono di alabastro fiorito mucoso[42], le specchiature dietro queste sono in alabastro a rosa listellato[43] mentre i plinti michelangioleschi al di sotto delle urne sono in Broccatello breccia dorata orbicolare, dorato orbicolare[44], cioè una breccia di color oro su viola con clasti rotondi (breccia calcarea metamorfica). L'alabastro rosa listato consiste di un bianco trasparente a falde contornate di color oro oppure bianco opaco spruzzato di rosa, mentre quello mucoso, definito anche "muschioso", è un alabastro fiorito. Pullen inserisce questi litotipi nel *marmor alabastrum*, che proveniva da cave intorno a Tebe, addentrandosi in alcune valutazioni non tanto sulla provenienza e quindi sul riuso, quanto sul confronto con i cosiddetti alabastri moderni, sia africani che italiani, sottolineando la diversità per composizione e formazione. A tal proposito andrebbe anche approfondita la conoscenza dei "marmi" e alabastri romani, dei materiali di provenienza in altre aree dell'impero ed in Italia.

Le specchiature più larghe, in numero di 12 tra le colonne e le semicolonne, sono realizzate in lumachella violetta o lionata[45] e le altrettante dodici specchiature strette sono in giallo focato[46]. Marmo giallo, "rosa uniforme causato dall'azione del fuoco", è inserito nel marmo giallo antico, marmor numidico (nord Africa). L'uso del giallo, quindi di un marmo o di una roccia sedimentaria in una facies cromatica un po' particolare, in generale a Roma è prevalente quello antico. Il marmo antico è più raro a Firenze, ma in molti casi negli interni, il Giallo di Siena si trova insieme a quello antico[47].

Le lumachelle sono dal punto di vista della genesi geologica, classificabili come una breccia fossilifera, roccia sedimentaria bioclastica, carbonatica, quindi non sono dei marmi (marmi conchigliari). Al di là dell'aspetto, della lavorabilità e della diffusione, è riconducibile alla storia geologica di altre pietre ornamentali, e proprio nel caso della cappella Strozzi, e in altri rivestimenti della chiesa, al Broccatello e all'astracane (nella Chiesa di Sant'Andrea della Valle, lumachella veronese).

Per il resto, Pullen omise di parlare proprio delle urne, che sono di portoro nero e dei lunettoni posti lateralmente, rivestiti in diaspro rosso, così come degli stemmi posti al centro dei suddetti lunettoni, realizzate in marmo apuano bianco. Dal momento che da un punto di vista documentario, l'unico riferimento è un appunto in cui si afferma che il diaspro viene da Firenze, possiamo soltanto fare delle ipotesi. Il portoro e il bianco apuano erano facilmente reperibili nel rinascimento così come il diaspro e il giallo senese che, quindi, possiamo ipotizzare di recente cavatura al momento della realizzazione della cappella. Qualche dubbio si ha nel caso di alcune cornici, dove oltre al marmo ligure, Portoro, potrebbe essere stato impiegato un marmo di riuso tipo *marmor celticum* o aquitano [fig. 31], oppure anche apuano.

Discorso differente va fatto per gli alabastri e per le lumachelle che sono quasi certamente materiali di reimpiego, dal momento che le cave di origine si trovavano in Africa. L'uso delle lumachelle estratte nel veronese sembra occorso in tempi successivi. Sono stati comunque utilizzati in particolare gli alabastri, sicuramente nel caso in studio di origine egiziana; tuttavia, in Roma antica hanno avuto una im-

Figura 31. *Marmo aquitano* alle spalle della Pietà della cappella Strozzi; Figura 32. Tavolinetto a parete collocato a destra dell'altare nella cappella Strozzi © Carlo Alberto Garzonio

portante diffusione gli alabastri turchi (Hierapolies, alabastro fiorito, marmor hierapolitanum, e l'alabastro di Tyatira, scoperto nel 2002, da Colak e Lazzarini[48]).

Il problema dei tavolinetti a parete

In anni recenti, in uno dei pochi studi apparsi sulla cappella Strozzi, è stata posta particolare attenzione all'altare e ai due tavolinetti marmorei a parete che lo serrano nella parete di fondo [fig. 32]. A causa di un'indicazione documentale, si è arrivati ad attribuire il disegno dell'intera cappella ad un giovane Francesco Borromini (1559-1667)[49], che avrebbe realizzato l'altare e i tavolinetti marmorei nel 1612, tuttavia, un'attenta lettura stilistica degli elementi, per quanto almeno nell'altare siano presenti alcuni richiami michelangioleschi, permette di affermare che si tratta di manufatti più tardi, realizzati secondo un gusto ormai pienamente barocco, che mal si concilia con gli stilemi ancora tardo rinascimentali della cappella. A conferma di questa interpretazione ci viene in aiuto il disegno preparatorio per la stampa della parete di fondo della cappella, realizzato nel 1683, nel quale è raffigurato in alzato un semplicissimo altare parallelepipedo[50] [fig. 29], circondato da una balaustra di gusto piuttosto canonico, oggi non più presente *in loco*. Dal momento che nel disegno non risultano nemmeno i bassorilievi bronzei, certamente all'epoca presenti, si potrebbe ipotizzare che il disegnatore, da identificare con Ciro Ferri (1634-1689)[51] può aver scelto di aver schematizzato l'altare, tuttavia nella stampa realizzata poco tempo dopo, i bassorilievi, seppur appena abbozzati, compaiono, a dimostrazione di come l'altare e anche i tavolinetti marmorei siano stati realizzati certamente dopo il 1690 e quindi non fanno parte in alcun modo del progetto originario attribuibile a Caccini e Cigoli [fig. 30].

Conclusioni

A un primo sguardo, può apparire alquanto improbabile che gli autori di numerose architetture fiorentine tra cui spiccano la loggetta Tornaquinci, il portale del giardino Gaddi e la cappella di San Sebastiano e quelli della cappella Strozzi o della Pietà in Sant'Andrea della Valle a Roma siano la medesima persona. Diverse appaiono le soluzioni compositive e decorative, dal momento che le opere fiorentine risultano frutto di un'ibridazione tra i modi del tardo michelangiolismo buontalentiano e del classicismo dosiano, mentre la cappella Strozzi presenta soluzioni di stretta ascendenza michelangiolesca tant'è che è stata prassi comune attribuire la paternità del progetto proprio a Michelangelo: addirittura James Ackerman, nella sua monografia su questo artista, pubblicata a Londra nel 1961[52], dovette inserire l'edificio tra le attribuzioni respinte, a dimostrazione che, ancora oltre la metà del XX secolo, la tradizione che assegnava la paternità dell' edificio al maestro stentava a scomparire. Fatte queste necessarie premesse, dobbiamo invece analizzare quali potrebbero essere i

punti di contatto tra le architetture fiorentine e la cappella romana; innanzitutto, siamo di fronte a un'assoluta contemporaneità dei cantieri: nei primi due decenni del Seicento si lavorava prima alla loggetta Tornaquinci e poi al portale Gaddi mentre la cappella Strozzi venne costruita in un intervallo di tempo compreso tra il 1608 e il 1616, anno di morte del Cigoli, con significative prosecuzione fin negli anni Venti. Anche la comune derivazione dai modi di Michelangelo presenta delle difformità, dal momento che l'edificio fiorentino è una rivisitazione del linguaggio michelangiolesco filtrato attraverso gli insegnamenti di Bernardo Buontalenti, di cui sono numerosi i rimandi alla sua architettura, mentre la fabbrica romana è stata realizzata secondo un linguaggio strettamente michelangiolesco, con alcune significative variazioni come l'impiego dei marmi policromi.

Appendice Documentaria
Le epigrafi sepolcrali della cappella Strozzi

Prima epigrafe sul muro sinistro
"LAVRENTIO STROZAE . PHILIPPI . FILIO FLORENTINO/ S . R . E . TT . SANCTAE . BALBINAE . PRESB . CARDINALI/ LEO . STROZA . PATRVO . OPTIME . MERITO"
Seconda epigrafe sul muro sinistro
"LEONI . STROZAE . PHILIPPI . FILIOO . FIORENTINO/ ORDINIS . HIEROSOLYMIT NI . PRIORI . CAPVAE/ CLASSIS. HENRICI . II . GALLOR . REGIS . GENERALI . PRAEFECTO/ LEO . STROZA . PATRVO"
Prima epigrafe sul muro destro
"ROBERTO . STROZAE . PHILIPPI . FILIO . FLORENTINO/ MAGDALENAE . MEDICE . PETRI . FRANCISCI . FILIAE/ LEO . STROZA . PARENTIBVS . OPTIMIS"
Seconda epigrafe sul muro destro
"PETRO . STROZAE . PHILIPPI . FILIO . FLORENT . FRANCIAE . MARESCALLO/ HENRICI . II . GALLORVM . REGIS . IN . ITALIA . LOCVM . TENENTI . ET/ PHILIPPO . EIVS . FILIO . PEDESTRIV . COPIAR REGNI FRANCIAE . DVCI./ A . FVNDATIONE . ORD . S . SPVS . INTER . PRIMOS/ LEO . STROZA . PATRVO , AC . PATRVELI"

La commissione delle sculture della cappella Strozzi a Gregorio Rossi

Archivio di Stato di Firenze, Carte Strozziane, V serie, 205, numero 43:

"[...] Per la presente scritta l'infrascritto messer Gregorio de Rossi tragettatore romano si obbliga a dar fatto per tutto il presente mese di maggio la croce di metallo d'altezza di palmi 16 e mezzo in circa larga un palmo conforme al modello avuto da monsignor Piero Strozzi per la cappella della Pietà dell'illustrissimo padre Leone Strozzi in Sant'Andrea della Valle per doversi fare detta croce a tutte spese di metalli cera e ogni altra cosa necessaria di detto Messer Gregorio da pagarse ed ha ragione di scudi 37 così d'accordo con detto monsignor Piero Strozzi e perciò osservare obbliga di suoi scudi et beni in forma camera amplissima volendo che la presente scritta suscritta da lui e due altri testimoni s'abia forza di pubblico impegno. Et infede si sottoscriverà qui di sua mano in forma questo di cinque di maggio 1607.
Io Gregorio de Rossi affermo quanto di sopra
Io Giulio Contini fui presente a quanto di sopra mano propria
Io Agnolo Poveretti affermo quanto di sopra [...]"

I membri della famiglia Strozzi legati alla cappella di Santa Maria della Pietà (da P. Litta, *Strozzi di Firenze*, Milano, 1839, *ad voces*)

"LEONE
Nato nel 1555, visse sempre in Roma avendo grado di generale al servizio della Chiesa, Non trovo menzione di lui, altro che nel 1605, vedendolo nella nota de' gentiluomini intervenuti al solenne possesso del pontificato preso dal papa Paolo V. Era signore mollo ricco e spese

40m. scudi per fare eseguire la cappella Strozzi nella chiesa di S. Andrea della Valle col disegno di Michelangelo Buonarroti, ch'era in molta intrinsichezza col padre di lui, e al quale si sa che Buonarroti aveva fatto dono delle due famose statue i due prigioni. Questa cappella fu ristaurata nel 1819 dal duca Ferdinando Strozzi. Morì Leone in Roma nel 1652, 3 luglio. M. Sofonisba d'Onorio Savelli, morta in Roma nel 1628, 16 novembre."

"ROBERTO Nato nel 1578, morì in Roma nel 1581, 25 aprile."

"PIETRO
Nato nel 1569, uomo di somma dottrina, versatissimo nelle scienze sacre e nelle lingue orientali. Quando nel 1605 Leone XI, proveniente dai Medici di Firenze, fu elevato al trono pontitico, andò a Roma, e fu subito nominato segretario delle lettere a' principi, impiego che gli fu conservato da Paolo V, che era succeduto nello stesso anno a Leone XI. Dava in questi tempi motivo cli cordoglio alla Chiesa la ribellione del patriarca di Babilonia, che co' suoi Caldei aveva rinnovato gli eroi Nestoriani. Il Papa dolente affidò a Pietro l'impresa di ricondurre il traviato prelato al grembo della Chiesa. La sapienza teologica dello Strozzi fu l'arme adoperata per combatterlo. Il patriarca dopo lunghe dispute si diè per vinto, Questo fatto fu occasione che Pietro pubblicasse in Roma nel 1617 le opere *Synodalia Chaldaeorum*; *Preces Chaldes ex quibus patet eorum in Papam et Ecclesiam cultus e Disputatio de origine et dogmatibus Chaldeorum sine de modernorum Nestorianorum.* Aveva avuto già da molto tempo un benefizio nella basilica Vaticana, ma costantemente si rifiutò di prendere gli ordini, il che era stato di molto dispiacere a' suoi colleghi. Oltre di ciò il favore, che egli godeva era straordinario, il che gli aveva formato molti nemici. Essendo molto intendente d'arti, Paolo V gli aveva affidato la cura de' lavori, che faceva eseguire alla basilica Liberiana, ma nulla riuscì di soddisfazione a chi li aveva comandati. Presto s' accorse, che la fortuna gli voltava le spalle, e non volendo esporsi a maggiori dispiaceri, dimise ogni impiego e tornò in Toscana, ove il granduca nel 1625 lo nominò lettore di filosofia all' Università di Pisa con prerogativa di precedere sempre a tutti gli altri dottori colà di qualsivoglia facoltà in tutte le sessioni e funzioni pubbliche e private. Morì nel 1625, 15 ottobre.
m[oglie] Caterina di Niccolò Baldovinetti."

"ALESSANDRO
Nato nel 1505, 14 giugno. Donò nel 1589 il terreno per edificare la chiesa e il convento de' frati Minimi di s. Francesco di Paola a Bellosguardo fuori della sorta a s. Pietro Gattolini, coll' obbligo a que' religiosi di presentare annualmente per ricognizione del dono nel giorno della Candelara un cereo a quello degli Strozzi, che sarà possessore del palazzo a Bellosguardo. I Minimi erano stati però prima dai granduchi introdotti in Firenze, e il loro convento di Bellosguardo fu soppresso nel 1783. M. 1595 Maria di Marsiglio degli Albizi."

"ROBERTO
Legittimato nel 1570, Lasciò una parte della sua eredità a' Gesuiti di Firenze con patto che dovessero erigere fuori di quella città, ma entro però le due miglia, una casa per loro usa con chiesa sotto titolo dell'Assunta. Istituì altresì un maggiorasco in favore di diverse linee degli Strozzi, le quali mancate, voleva, che tutti gli individui della sua consorteria aggiunti a' 18 anni sia adunassero o presso i Gesuiti o presso i Domenicani e il maggiorasco fosse conseguito da chi aveva maggior numero di voti. Amor di famiglia dettò tali disposizioni, cioè che Roberto poteva essersi accorto, che lo splendor di sua casa andava offuscandosi dopo la caduta dell'antica Repubblica. Tutte le grandi famiglie d'Italia in questi tempi si arrampicavano ad una ancora di speranza con istituzioni atte alla loro conservazione. Del resto Roberto nulla lasciò di sostanza. Banchiere in Venezia, le disgrazie commerciali lo ridussero a malpartito, così che dove sospendere un palazzo che aveva incominciato in Firenze al canto dei pazzi con disegno del Buontalenti, palazzo che si chiamò non finito e che oggi è demaniale. Morì in Venezia nel 1665 ove nella chiesa di Santa Soffia aveva fondato una cappella."

Onorio Savelli, padre di Sofonisba Savelli Strozzi (da P. Litta, *Savelli di Roma*, Milano,1872, *ad vocem*)

"ONORIO
Fu egli pure soldato come lo erano stati suoi maggiori. Tutto ligio ai Farnesi i suoi parenti, seco lo volle il duca Ottavio nel 1540 quando andò a prendere possesso del suo nuovo stato di Camerino. Militò nella guerra di Siena a favore del duca Cosimo I de' Medici e vi prese parte come colonnello di un corpo comandato da Camillo Colonna. In tale circostanza entrò in grazia di Cosimo il quale lo desiderò tra i suoi cortigiani quando andò a Roma nel 1570 a farsi incoronare solennemente come granduca di Toscana. Pieno di debiti, dovè vendere diversi dei suoi castelli ed anche Rignano cadde nel 1600 nelle mani dei creditori."

Note

L'articolo nasce da ricerche condotte congiuntamente: il paragrafo sui materiali è stato redatto da Carlo Alberto Garzonio, mentre i paragrafi relativi agli aspetti storici, architettonici e al restauro sono dovuti a Costantino Ceccanti.

Gabriele Morolli, *Firenze e il Classicismo, un rapporto difficile. Saggi di storiografia dell'architettura del Rinascimento 1977-1987*, Firenze 1988.

[2] Bernardo Buontalenti fu certamente la figura dominante dell'architettura fiorentina degli ultimi decenni del Cinquecento. Interprete sofisticato e talvolta bizzarro del michelangiolismo di stato vasariano, realizzò una copiosissima serie di edifici non solo a Firenze ma anche nei maggiori centri del Granducato. Si veda in proposito l'ancora attuale Amelio Fara, *Bernardo Buontalenti*, Milano 1996.

[3] Giambologna fu il maggiore scultore fiorentino (era, tuttavia, di nascita fiamminga e francofona) del Secondo Cinquecento e, probabilmente, il maggiore scultore europeo di quell'epoca. La sua attività di architetto è passata quasi sempre in secondo piano rispetto a quella di scultore, tuttavia, la sua bottega fu, a partire dagli anni Ottanta del XVI secolo e fino alla sua morte, nel 1608, una delle più importanti fucine architettoniche di Firenze. A differenza di Buontalenti, realizzò architetture anche in altri paesi, tra cui le repubbliche di Genova e di Lucca. Per una ricostruzione approfondita dell'attività architettonica di Giambologna si vede al recente Costantino Ceccanti, *Giambologna Architetto*, in "Bollettino d'arte", 7. Serie, anno 106, 50 (aprile/giugno 2021), pp. 15-44.

[4] Carlo Cresti, *L'architettura del Seicento a Firenze*, Roma 1990, pp. 15-31.

[5] Ivi, pp. 161-164.

[6] Esistono due studi importanti sulla cappella, uno risalente al 1980 e uno al 2003. Tuttavia, entrambi, pur introducendo numerose novità documentarie e interpretazioni di grande suggestione, non formulano ipotesi convincenti relativi al nome dell'ideatore della cappella di Santa Maria della Pietà. Cfr. in proposito Massimo Adrower, *La cappella Strozzi in Sant'Andrea della Valle in Roma e le statue in bronzo di Gregorio Rossi*, in "Regnum Dei", 36, No. 106 (1980), pp. 82-98 e Maria Barbara Guerrieri Borsoi, *Gli Strozzi a Roma, mecenati e collezionisti nel Sei e Settecento*, Roma 2004.

[7] Figlio di Roberto Strozzi e di Maddalena de' Medici, Leone Strozzi, personaggio importante nella storia del ramo romano della famiglia nacque nel 1555 e scomparve nel 1632. Ereditò dal padre il titolo di barone di Collalto, paese della Sabina, e sposò Sofonisba Savelli, nobildonna romana, figlia di Onorio Savelli, signore di Rignano e di Camilla Orsini.

[8] Pompeo Litta, *Strozzi di Firenze*, Milano 1839, *ad vocem*.

[9] Ivi, *ad vocem*.

[10] C. Cresti, *Giovanni Caccini, uno degli iniziatori della "Via Fiorentina" dell'architettura del Seicento*, in *Atti del XXIII Congresso di storia dell'architettura* (Roma 1988), 2, pp. 35-39.

[11] Alessandro Gambuti, *Lodovico Cigoli architetto*, in "Studi e documenti di architettura", 2 (1973), pp. 39-136.

[12] La vicenda costruttiva della cappella Strozzi connette sorprendentemente tre linee della famiglia ormai, nel Primo Seicento, molto lontane tra di loro. Se i rami di Roberto e Leone e quello di Alessandro e di un altro Roberto, committente del palazzo Nonfinito, si erano separati all'inizio nel Quattrocento, avendo come capostipiti Filippo di Matteo Strozzi (?-1491) e Lorenzo di Matteo Strozzi (?-1479), permettendo a questi personaggi di potersi tutto sommato considerare lontani cugini, il ramo a cui apparteneva Piero Strozzi, certamente il coordinatore del cantiere della cappella di Santa Maria della Pietà e molto probabilmente l'ideatore del suo apparato iconografico di schietta discendenza michelangiolesca, era ormai lontanissimo dagli altri due, dal momento che la separazione era avvenuta addirittura nel Duecento, con Gerio di Ubertino, morto a Montaperti nel 1260. Tuttavia, l'episodio architettonico della cappella della Pietà testimonia come i vari rami della famiglia, all'epoca dispersi tra Firenze e Roma, comunque continuassero ad avere rapporti oltremodo stretti ed a considerarsi ancora parenti.

[13] Cristina Acidini Luchinat, *La cappella Strozzi in Santa Maria Novella a Firenze*, in *Filippino Lippi e Sandro Botticelli nella Firenze del '400*, Firenze 2011, pp. 51-63.

[14] Si veda l'esaustivo Giorgio Bonsanti - Isabella Bigazzi (a cura di), *Palazzo Strozzi: cinque secoli di arte e cultura*, Firenze 2005.

[15] Costantino Ceccanti, *"Un ornamento di pietra intorno, anzi una cappella intera ed una sepoltura". Il mausoleo dei Turini nel*

Duomo di Pescia e i suoi monumenti (1534-1542), in *Raffaello a Pescia*, catalogo della mostra (Pescia, 2023), Firenze 2023, pp. 73-86.

16 C. Ceccanti, *Baldassarre Turini committente d'architettura*, in "Imagines", n. 9 (novembre 2023), pp. 70-93.

17 *Ibidem*

18 *Ibidem*

19 È presumibile, ma non certo, che Leone Strozzi e la moglie Sofonisba Savelli siano stati inumati nella cappella di Santa Maria della Pietà: al centro dell'edificio è infatti presente una sepoltura terragna, priva però dell'indicazione del nome del defunto o dei defunti lì inumati.

20 Nessuna delle quattro urne contiene le spoglie degli antenati di Leone Strozzi, Lorenzo, Leone, Roberto e Pietro.

21 Sull'influenza di Sebastiano Serlio nella Toscana del tardo Cinquecento, cfr. C. Ceccanti, *L'influenza del Trattato di Serlio nell'architettura di Giambologna e di due suoi allievi eterodossi nella Toscana del tardo Rinascimento*, in "Ricerche di storia dell'arte", n. 144, pp. 63-83.

22 Emanuele Barletti, *La Loggia Tornaquinci a Firenze*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 37, 2-3, 1993 (1994), pp. 408-432.

23 Lodovico Cigoli, *Prospekt av Tornaquinci Lodge i Florens*, 400x370 mm, penna e acquerello su carta, Nationalmuseum, Stockholm, NMH THC 4379r. Il disegno fu trasferito nel 1866 dal Kungliga museet della capitale svedese.

24 C. Cresti, *L'architettura del Seicento a Firenze*, cit., pp. 37-39.

25 Ivi, pp. 77-93.

26 *Ibidem*

27 Isabella Bigazzi, *Il Palazzo Nonfinito*, Bologna 1977, pp. 14 e ss.

28 Non deve stupire che Lodovico Cardi possa aver realizzato, insieme a Caccini, con la cappella Strozzi la sua unica opera romana: egli fu uno degli artisti toscani più presenti nella Roma del Primo Seicento e arrivò persino a realizzare degli elaborati progettuali per il completamento della facciata della basilica di San Pietro. Accanto al linguaggio corrente di Lodovico Cardi, è possibile individuare in alcuni suoi disegni una matrice michelangiolesca non dissimile da quella del disegno 1906 A Uffizi in cui il Cigoli ipotizzava la realizzazione di un altare aggiuntivo posizionato in corrispondenza delle lesene delle navate laterali di Santa Croce, tra gli altari vasariani. In questo caso Cigoli pensava alla realizzazione di un manufatto molto slanciato in altezza, architravato, con due tipi di soluzione per le porzioni laterali, una sinistra consistente in una lesena sormontata da una sorta di capitello, memore di quelli delle nicchie architravate del ricetto della Biblioteca Laurenziana, mentre a destra la lesena è addirittura rastremata e scalata nella parte inferiore, esattamente come nel precedente laurenziano. Possiamo dire che, con questo disegno, relativo a un manufatto purtroppo mai costruito e risalente a un periodo imprecisato, Cigoli progettò la sua architettura più vicina ai modi michelangioleschi, insieme alla cappella Strozzi.

29 Un'ulteriore fonte di ispirazione può essere arrivata ai progettisti dalla configurazione lignea della parete di fondo dell'oratorio di San Sebastiano dei Bini a Firenze, dovuta a Baccio d'Agnolo.

30 La bibliografia sul monumento è molto vasta, soprattutto se si include anche la fase progettuale che aveva come obiettivo quello di collocarlo in San Pietro. Per il manufatto effettivamente realizzato, si veda la scheda Bruno Contardi, *Tomba di Giulio II – Progetti successivi, 1513-1542*, in Giulio Carlo Argan - Bruno Contardi, *Michelangelo architetto*, Milano 1990, p. 77.

31 Nicodemus Tessin den Yngre, *Leone Strozzis grav i Sant'Andrea della Valle i Rom*, 270x200 mm, penna e acquerello su carta, Nationalmuseum, Stockholm, NMH CC 1260. Il disegno pervenne nelle collezioni del museo svedese nel 1941, a seguito della donazione di Eric Langenskiöld; precedentemente si conservava nella collezione Cronstedt posta nel castello di Fullerö, località della Svezia Centrale, presso Västerås. La probabile scarsa conoscenza del latino, unita alla difficoltà di lettura dell'epigrafe, ha fatto commettere a Tessin un errore di trascrizione, dal momento che scrive: "LEONI STROZZAE PHILIPPI FILIO TARENTINO/ ORDINIS HIEROSOLIMITANI PRIORI CAPVAE/ CLASSIS HENRICI II GALLOR REGIS GENERALI PRAEFECTO/ LEO STROZZA PATRVO".

32 *Disegni di vari altari e cappelle nelle chiese di Roma con le loro facciate fianchi piante e misure de' più celebri architetti*, Roma, Gio. Giacomo de Rossi, ca. 1692.

33 La moglie di Leone Strozzi, Sofonisba Savelli, figlia di Onorio Savelli, signore di Rignano, apparteneva ad una delle più prestigiose famiglie romane, che aveva dato alla Chiesa ben due papi, Onorio III (1216-1227) e Onorio IV (1285-1287). Nel Secondo Cinquecento, la famiglia, la cui importanza era ormai nettamente ridimensionata, era assai vicina ai Farnese, tant'è che Onorio accompagnò il duca Ottavio a Camerino nel 1540, in occasione della presa di possesso del ducato. Successivamente, si avvicinò ai Medici, combattendo a fianco dell'esercito fiorentino con un contingente agli ordini di Camillo Colonna. Quando Cosimo I (1537-1574) venne incoronato a Roma come granduca di Toscana, nel 1570, aveva tra i suoi accompagnatori Onorio Savelli, che era diventato uno degli uomini di fiducia della famiglia Medici presso la corte papale. La vicinanza dei Savelli ai Medici può essere una motivazione aggiuntiva nella realizzazione di un'architettura di carattere spiccatamente toscano come la cappella di Santa Maria della Pietà. Su Onorio Savelli, cfr. Pompeo Litta, *Savelli di Roma*, Milano 1872, *ad vocem*

34 Appare necessario sottolineare, comunque, che la balaustra oggi presente tra la navata e la cappella potrebbe essere un riadattamento di quella che cingeva l'altare.

35 Henry William Pullen, *Handbook of Ancient Roman Marbles, or, a history and description of all ancient columns and surface marbles still existing in Rome, with a list of the buildings in which they are found*, London, 1894.

36 Ivi, p. 151.

37 *Ibidem*

38 *Ibidem*: "pedestals of outside arch, *Broccatello melleo [Francesco] B[elli]*".

39 *Ibidem*: "four pedestals of lateral arches, *P[orta]. Santa fior [ito]. [Francesco] B[elli]*".

40 Lorenzo Lazzarini, *La determinazione della provenienza delle pietre decorative usate dai Romani*, in *I marmi colorati della Roma imperiale*, 2002, pp. 223-265; Fabrizio Antonelli, *I marmi della Gallia e dell'Iberia importati a Roma*, in *I marmi colorati della Roma imperiale*, 2002, pp. 266-275.

[41] Carlo Alberto Garzonio - Emma Cantisani - Elena Pecchioni - Fabio Fratini - Rino Sartori, *Il marmo Portasanta della Toscana meridionale: impiego storico, tecniche di estrazione e rilievo*, in *Cave storiche e risorse lapidee, documentazione e restauro*, a cura di Luigi Marino, in "Restauro archeologico", n. 13 (2007), pp. 39-42.

[42] H. W. Pullen, cit., p. 151: "two slabs under bronze statues, *Al[abastro]. Fior[ito]. muscoso [Francesco] B[elli]*".

[43] *Ibidem*: "oblongs behind the four urns, *Al[abastro]. a rosa list[ellato].*".

[44] *Ibidem*: "plinth below urn (Lor. [sic] Strozzi), *Br[occatello]. Dor[ato]. orbicolare [Francesco] B[elli]*".

[45] *Ibidem*: "twelve inter. cols and half cols, *Lum[achella]. violetta (lionata R[avenstein])".*

[46] *Ibidem*: "twelve small slabs of *Giallo focato*".

[47] Jacopo Boninsegni, *Relazione del 1753.*

[48] Mehmet Colak, L. Lazzarini, *Quarries and characterisation of an hitherto unknown alabaster and marble*, in L. Lazzarini (a cura di), *Atti del convegno "ASMOSIA VI. Interdisciplinary studies on ancient stones"* (Venezia 2000), Padova, 2002.

[49] Guerrieri Borsoi, *Gli Strozzi a Roma,* op.cit., pp. 60-65.

[50] Ciro Ferri (attribuito), *Schizzo preparatorio per l'incisione raffigurante la sezione trasversale della cappella di Santa Maria della Pietà in Sant'Andrea della Valle a Roma*, Roma, Biblioteca dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte, Roma XI.38.III.1, 377x510 mm, penna e acquerello su carta.
Nel disegno preparatorio non sono presenti i due tavolinetti a parete invece presenti, seppur con una pianta più semplice, nella stampa presente nella raccolta di Giovanni Giacomo De Rossi. Per quanto riguarda l'altare, appare più che plausibile che il primitivo assetto della cappella ne prevedesse uno che constasse di un semplice parallelepipedo, una forma frequente per gli altari nel Primo Seicento. Uno tra i molti esempi può essere quello progettato da Martin Fréminet (1567-1619) per la chapelle de la Trinité nel Castello di Fontainebleau. Si veda, in proposito, Martin Fréminet, *Studio per la parete di fondo della chapelle de la Trinité presso il castello di Fontainebleau*, (Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, 1743).

[51] Aloisio Antinori, *I Disegni di vari Altari e Cappelle*, in *Studio d'architettura civile*, a cura di Aloisio Antinori, pp. 249-257, nello specifico, p. 250: "Dietro il progetto e la realizzazione dei Disegni non è difficile scorgere la presenza dell'artista che ne firma il frontespizio: il pittore e architetto Ciro Ferri (1633-1689)".

[52] James Sloss Ackerman, *The Architecture of Michelangelo*, London, 1961, p. 349: "Rejected Attributions. / Rome, Sapienza, 1514-20. / Marmirolo, Gonzaga Villa, 1523. / Civitavecchia, Upper Portion of the Fortress Keep, 1534. / Florence, St Apollonia, Portal. / Rome, Porta del Popolo, 1561-4. / Porta San Giovanni, c. 1580. / Fortress of San Michele at the Tiber Mouth, 1560-70. / Rome, Sant'Andrea della Valle, Strozzi Chapel, before 1616."

Contribution subjected to double-blind peer review process by one reviewer and plagiarism check with positive outcome.

Received: 03/02/2025
Approved: 14/04/2025

Papireto IV (2025) - pp. 87-104
ISSN 2974-668X
DOI: 10.57661/papireto/0404

Accenni di Astralismo ed Enoteismo in alcuni mosaici della Villa del Casale di Piazza Armerina: ancora qualche considerazione su una proposta di lettura

Vincenzo Magro
Independent researcher

Hints of Astralism and Henotheism in some mosaics of the Villa del Casale in Piazza Armerina: some more considerations on a proposed reading

Abstract: After an initial reflection on the religious-philosophical meanings of some scenes present in the mosaics that cover the floors of the Villa del Casale in Piazza Armerina (Enna), the need arose for a deeper study of some of them under the astral and henotheistic profile. Starting from the exegesis of the images, we tried to analyze the allegorical-symbolic meanings supported by philosophy and to clarify the value of the connected scenes, in order to be able to be adopted in pagan iconography and reproduced in official and private art, as a symbol of power and eternal regeneration. This research undoubtedly includes the iconographies of the mosaics of the two diaetae with Orpheus and Arion, taken as a symbol of the harmony of creation due to the exegesis of their myth, the mosaics with the scenes of the races in the circus, imago poli of the celestial vault which is accompanied by the mosaic depicting the twelve labors of Hercules, the latter compared to the Sun and its passage through the twelve constellations. To these must be added the so-called mosaics "of the Seasons", not only allegories of seasonal abundance, but which together with the themes described above would fall within the symbolism of palingenesis, of the cyclical return and of eternity, themes widely discussed within the philosophical-religious currents of Late Antiquity. In support of this hypothesis, other figures of the myth contribute: Daphne and Cyparissus, Andromeda and Endymion, Ampelos and Kissos, and Orpheus and Arion themselves, to whom the divinities grant immortality through the instrument of metamorphosis.

Keywords: mosaics, myth, astralism, henotheism, late antiquity

Fin dalla sua scoperta, avvenuta nel 1950 ad opera di G.V. Gentili in contrada Casale presso Piazza Armerina nel territorio del Comune di Enna, A. Carandini, S. Settis e successivamente P. Pen-

CC BY ND

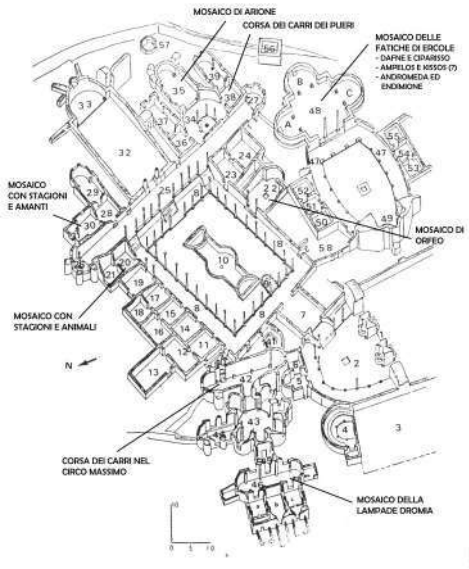


Figura 1. Pianta della Villa del Casale di Piazza Armerina, individuazione dei vani con scene mitologico-astrale e astrale-filosofico (da Cipri-ano,

sabene, han cercato di approfondire la lettura dei temi e dei soggetti presenti nei tappeti musivi della villa, rivelando profonde connessioni con le filosofie dell'ultimo paganesimo che avevano rialimentato gli antichi culti, caratterizzandoli attraverso un forte sincretismo religioso con inclinazioni all'Astralismo, all'Enoteismo e all'Astrologia, secondo cui tutte le figure del mito sarebbero direttamente o indirettamente desunte da leggende astrali concernenti il corso e le congiunzioni del Sole, della Luna e delle stelle e in cui l'universo, "unito e coerente", non è formazione spontanea o esito di un caso irrazionale, ma è realizzazione perfetta, modello di sapienza, guidato da saggezza divina ed eterna[1].

Queste teorie, maturate nelle scuole filosofiche orientali, ampiamente discusse presso gli ambienti Stoici, Neopitagorici e Neoplatonici, giunte a Roma filtrarono all'interno dei circoli intellettuali, arrivando alla popolazione in maniera semplificata, riallacciandosi alle idee astratte di tempo, rinnovamento ad *aeternitas* e armonia cosmica, espresse non soltanto attraverso l'esegesi dei miti o le sue figure, ma anche con l'impiego di simboli e allegorie intrisi di forti valori semantici[2].

Concezioni già note presso le corti dell'Oriente ellenizzato, trovarono la loro iniziale affermazione nel I secolo d.C. durante il principato di Augusto, in un momento di grande apertura verso la cultura ellenistica e in cui le tematiche astrali, grazie agli scritti di Cicerone, Ovidio e Virgilio e per il nutrito interesse dell'Imperatore, furono largamente impiegate in ambito propagandistico, con un'influenza decisiva sulla loro futura affermazione all'interno della cultura romana, subendo un notevole sviluppo durante l'età degli Antonini, dei Severi e dei Costantini[3]: i rilievi dell'arco di Costantino a Roma, con Apollo-*Sol* sulla quadriga che sorge e Artemide-*Luna* che tramonta, la base della colonna di Antonino Pio dove è raffigurato *Aion*, personificazione del Tempo Eterno e il mosaico proveniente dalla cosiddetta 'Casa di Giove' a Pompei con l'assunzione di Orione tra le costellazioni, testimoniano il loro utilizzo sia nell'arte ufficiale che privata. Tali ideologie, furono utilizzate anche come metafore delle qualità ultraterrene del Monarca che, paragonato al Sole, nel codice celebrativo ufficiale, si tramutava in virtù imperiale[4].

Rafforzato dalla visione teologico-filosofica della Tarda Antichità, si riprese il concetto di *deificatio ad astra*, introdotto a Roma dall'*Aegyptus* e dalla *Syria* durante il I secolo a.C., ed espresso in immagini attraverso gli eroi del mito, assunti al cielo grazie ai loro meriti, risiedendo in eterno presso le costellazioni, in un ideale di comunione e partecipazione perpetua con l'armonia del cosmo, di cui l'uomo antico voleva sentirsi parte, non più prerogativa dei soli Imperatori ma anche di uomini comuni distintisi per la loro *Virtus*[5].

All'interno di questo contesto, le divinità più importanti vennero identificate con gli astri e gli eroi con le stelle fisse: nel continuo movimento dei cieli, si osservò quindi l'incessante attività degli dèi e dal momento che si credeva che essi regolassero gli avvenimenti terrestri, si andò consolidando un pensiero già ampiamente diffuso tra Greci e Romani circa l'influenza dei corpi celesti nel destino degli uomini, come ad esempio il potere del Sole, della Luna e

della *Pars Fortunae* in rapporto alle costellazioni[6].

Villa del Casale come allegoria della Concordía mundi

All'interno della Villa del Casale, che studi recenti collocano tra gli anni 320 e 325 d.C., queste ideologie si espressero mediante una ricca decorazione musiva attraverso immagini di derivazione classica caratterizzanti i seguenti vani numerati: 20, 22, 30, 35, 38, 42 e 48 [fig. 1], facenti già parte di un possibile percorso di ascendenza filosofico-bacchica[7]. La volontà del committente era chiaramente quella di mostrarli a tutti coloro che frequentavano la cosiddetta *pars publica*, ossia quella parte della villa preposta allo svolgimento delle attività amministrative e cerimoniali, vale a dire i coloni, i *vilicus* o gli ospiti in occasioni speciali, assolutamente consapevoli del significato e delle possibilità non solo espressive, ma anche allusive, nell'uso di simboli e allegorie in rapporto all'osservatore che poteva coglierne immediatamente gli echi, le associazioni e le metafore.

Le *villae*, che costituivano le parti più rilevanti delle immense proprietà fondiarie appartenenti alla classe aristocratica e senatoria, a partire dal primo decennio del IV secolo d.C., infatti, subirono un rapido processo di trasformazione che vide una netta separazione tra la zona residenziale, la *Pars Dominica,* riservata al *dominus* e alla sua famiglia e una zona di produzione e stoccaggio delle merci, la *Pars Massaricia*, destinata alla servitù e ai coloni[8]. L'edificio divenne l'emblema dell'autorità del possidente nell'ambito di un potentato privato, con forti connotati rappresentativi, manifestati attraverso gli stessi temi della propaganda imperiale. Obiettivo del *dominus* era l'autocelebrazione mediante allegorie, archetipi morali e mitologici, in cui traspare una forte devozione alla fede pagana, in un ideale di educazione e formazione secondo i modelli ereditati dall'antichità classica, in diretto contatto con Roma e che rientrano nell'antico concetto di *paideia*[9].

Se nel linguaggio celebrativo ufficiale, la qualità di garante dell'ordine cosmico era prerogativa del *Princeps*, nei confini della proprietà questa divenne caratteristica del *dominus*, signore assoluto del *fundus*[10].

Figura 2. Piazza Armerina, Villa del Casale. Mosaico di Orfeo (particolare) (da Cantamessa - Cremona, 2013).

L'esistenza di mosaici raffiguranti Orfeo nell'atto di ammansire gli animali [fig. 2] e Arione sul delfino [fig. 3], che occupano i pavimenti delle sale absidate identificate rispettivamente con i numeri 22 e 35, sono un indubbio esempio di come le filosofie di matrice Neopitagorica e Neoplatonica, correlate alla cosmologia, acquisirono una sempre più viva importanza, entrando a far parte del linguaggio figurativo del tempo.

Iniziati dalle divinità, sarà Apollo ad insegnare ad entrambi i saperi della musica e del canto, dotandoli di poteri soprannaturali ope-

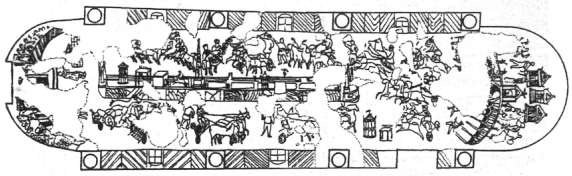


Figura 3. Piazza Armerina, Villa del Casale. Mosaico di Arione (particolare) (da Cantamessa - Cremona, 2013); Figura 4. Piazza Armerina, Villa del Casale. Schema grafico del mosaico delle corse delle quadrighe nel Circo Massimo di Roma (da Settis, 1975).

ranti su uomini e animali tramite l'arte dei suoni e con essa avere il dominio sulle forze naturali. Ad Orfeo, inoltre, donerà i segreti della profezia e della preveggenza ponendolo, rispetto agli altri cantori mitici, in posizione sacrale, in quanto anche depositario di rilevanti dottrine escatologiche e trascendentali[11]. Orfeo e Arione furono considerati quindi detentori di immensi saperi e divulgatori di precetti morali, universalmente riconosciuti come allegorie di vittoria sul mondo irrazionale, oltre che per l'esegesi del proprio mito, soprattutto per il loro attributo: la *lyra*.

Secondo l'uomo antico la *lyra*, infatti, era oggetto di grandi valenze simboliche, capace di restituire con la sua melodia l'Armonia universale e di introdurre o restaurare uno stato analogo nel mondo naturale o nella società. La musica per i Neopitagorici, infatti, era considerata strumento di comunione con l'universo, capace di ricostituire un contatto con la dimensione divina del reale e l'armonia perduta tra cosmo e uomo[12]. Secondo costoro infatti, nell'ordine numerico degli intervalli acustici non risiedeva soltanto la concordanza della musica ma anche quella dell'anima, dei movimenti degli astri e delle stelle, in quanto l'intero cosmo era formato da accordo e numero, ricollegandosi a concezioni cosmogoniche che sfociavano nell'Astralismo, secondo cui le sette corde dello strumento ricorderebbero i sette pianeti, mentre la sua melodia rievocherebbe la 'Musica delle sfere' generata dal movimento degli astri[13].

Un Orfeo e un Arione al pari di Apollo, ordinatore del cosmo grazie alla musica, così come descritto nell'Inno Orfico, in cui vi è l'immagine di Apollo che mantiene in armonioso movimento l'universo con i suoni della *lyra*[14]. La potenza riconosciuta alle due figure su tutta l'ecumene, potrebbe essere suggerita dalla presenza del Grifone e della Fenice sul mosaico di Orfeo e del *Kêtos* sul mosaico di Arione, animali che secondo Greci e Romani, vivevano ai confini del mondo.

Ad una simbologia cosmica, possiamo accostare il mosaico nel vano 42, in cui si può osservare il racconto di una corsa di quadrighe, rappresentata nelle sue varie fasi all'interno della pista ellittica di un circo [fig. 4], identificato col *Circus Maximus* di Roma, come sembrano confermare alcune decorazioni e strutture rappresentate che metterebbero in collegamento diretto l'antico *fundus* di *Philosophiana* con l'*Urbs*[15].

La corsa coi cocchi nel circo, fra gli spettacoli sportivi che suscitavano l'entusiasmo maggiore nel mondo romano, assunse per la civiltà tardo antica il significato religioso-filosofico di *imago poli*, che stabiliva una precisa corrispondenza tra ogni elemento del circo e della volta celeste, come ci giunge dall'Antologia Palatina (1, 197, 1) e da Cassiodoro (Var. 3,51, 3-13)[16]. La struttura architettonica fu identificata con i confini del cielo, "arcens et continens ceteros" (Cic., *Nat. Deorum*, II, 63) contenente il firmamento e tutte le altre sfere alle cui *metae* corrispondevano i poli dell'asse celeste, nonché l'Oriente e l'Occidente. Le dodici aperture delle *carceres*, da cui partivano i carri, simboleggiavano i dodici segni zodiacali e i dodici dèi Consenti, concepiti come energie cosmiche e

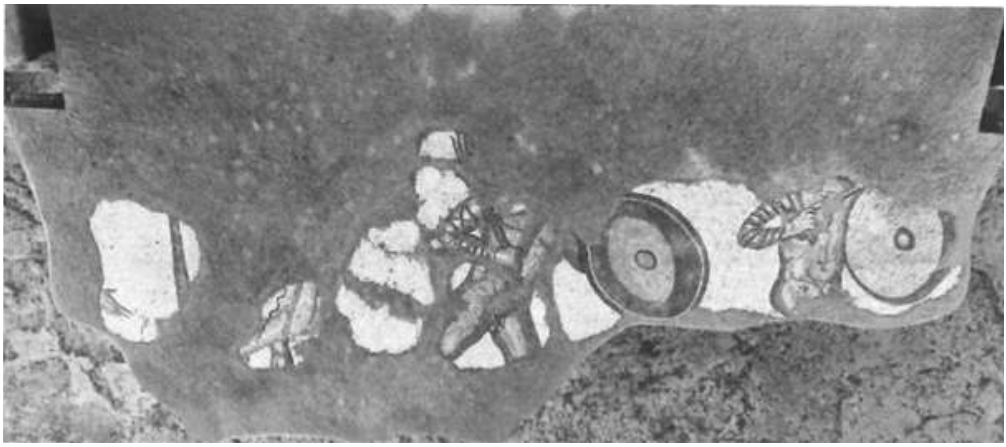


Figura 5**.** Piazza Armerina, Villa del Casale. Mosaico con Lampadedromia (da Cipriano, Cantamessa – Cremona, 2013).

in cui Giove è assimilato al Cielo; i cavalli aggiogati ai carri furono comparati all'avvicendarsi delle Stagioni. Il colore di ogni fazione consacrava i carri ai quattro periodi: *russeus* all'estate, *albus* all'inverno, *prasinus* alla primavera e *venetus* all'autunno, come espresso da Corippo[17] e rispettivamente posti sotto la protezione di Marte, Zefiro, *Tellus* e *Okeanós*, come ci informa Tertulliano (*De Spect.* 9.5). Se l'auriga avesse condotto una quadriga, essa sarebbe stata identificata con il Sole in quanto carro di Apollo, se invece fosse stata una biga sarebbe stata identificata con la Luna, in quanto carro di Artemide (Tert., *De Spect.* 9.5), rimandando al movimento dei due astri all'interno dell'eclittica e dell'anello zodiacale, corrispondenti al circuito della pista, definendo così il *cursus anni*.

La corsa dei carri, caratterizzata da sette giri di pista, rappresentò inoltre la rivoluzione dei sette corpi celesti nel cielo che eternamente si rinnova, divenendo allegoria dell'eternità e della inalterabilità del tempo, così come descritto nell' *Astronomica* di Manlio[18].

Nell'evocazione simbolica del cosmo e della ciclicità del tempo, rientrerebbe anche il tappeto musivo dell'ampia sala identificata con il numero 46, oggi quasi del tutto perduto, nei cui pochi frammenti si dispiega una lampadedromia [fig. 5], un'antica gara di origine greca, che prevedeva in "certatione ludorum cursoribus instituerunt ex Promethei similitudine ut current lampadem" (Hyg. *Astr.* II, 15.2); una corsa a staffetta compiuta da podisti armati di scudo e suddivisi in formazioni, in cui i componenti dovevano cedere come testimone una fiaccola al compagno di squadra, facendo attenzione a non fare mai spegnere la fiamma fino al traguardo[19]. Questo momento può essere distinto nel mosaico, alle spalle dei due corridori, in cui si scorge una mano protesa verso il fusto di una fiaccola.

L'interpretazione filosofica relativa la lampadedromia ci giunge soprattutto da Lucrezio, quale metafora del tempo e del suo scorrere perpetuo[20]. A differenza del mondo greco, in cui la gara si svolgeva per le strade della città, in quello romano essa si disputava nello stadio; per via del percorso circolare, i corridori incarnavano l'*Annus* che scorre mentre il passaggio di fiaccola da un tedoforo all'altro, l'anno che si rinnovava; la fiamma, che incessantemente ardeva senza doversi mai spegnere, era paragonata al Sole, rievocando così il suo percorso che delineava l'*annuus orbis*[21]. Già Ovidio poneva in stretto collegamento il Sole e l'anno nel suo aspetto di ciclico ritorno (*Fast.*, I, 163-164), ma maggiormente incisiva può risultare la descrizione di Giovanni di Gaza, in cui si afferma che "[…] gli anni scorrono vorticosi, girando intorno, per incessanti cammini. Il Tempo fa ruotare l'anno di dodici mesi e fa

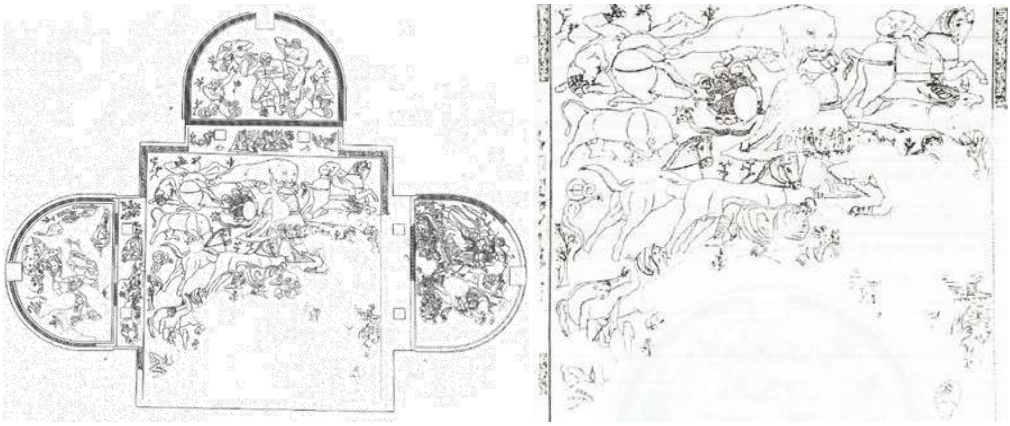


Figura 6. Piazza Armerina, Villa del Casale. Schema grafico dei mosaici nella sala trichora; Avversari di Ercole abbattuti (particolare) (da Cipriano, 2007) (da Cantamessa – Cremona, 2013).

scorrere un anno nell'altro, procedendo serpeggiante senza far rumore" (*Ekphr.* I, 137ss.).

Un ulteriore rimando al cosmo potrebbe essere avvalorato anche dalla presenza dello scudo, visibile al braccio dei corridori, che per via della sua forma circolare e del suo engravio a fasce concentriche, richiamerebbe l'universo, così come ci giunge da una lunga tradizione simbolico-letteraria, rintracciabile nei poemi epici[22].

Un parallelo con i significati simbolico-allegorici descritti nel mosaico degli agoni, si potrebbe realizzare con il mosaico pavimentale che occupa il vano quadrato della sala *trichora*, classificata con il numero 48, per la presenza di Ercole e del *dodekathlós*, le dodici fatiche svolte dall'eroe durante la cattività presso la corte di Euristeo, re di Micene [fig. 6].

In età tardoantica, in cui tutti gli dèi pagani sono parte e manifestazione di un'unica divinità, *Sol* (*Saturn.* I, 17-23), la personificazione dell'astro, divenuto dominante all'interno del *pantheon* classico e in cui le divinità tradizionali non incarnano più figure mitiche precise, ma valori e forze a cui alludono molteplici attributi, anche il culto di Ercole si arricchì di contenuti e concetti legati all'astralismo, come confermato dalle frequenti citazioni nelle fonti letterarie coeve, frutto di rielaborazione di materiale arcaico di matrice orfica, avvenuta tra il III e il IV secolo d.C. Come spiegazione simbolica, si può avanzare quella di Porfirio di Tiro (in Euseb. *Praep. Ev.* III, 11) secondo cui le dodici fatiche non sarebbero che il passaggio del Sole, incarnato da Ercole, attraverso le costellazioni dello zodiaco, che nel mosaico potrebbe trovare riscontro nella figura del leone di Nemea, rappresentato in posizione preminente rispetto agli altri soggetti, in riferimento alla presenza del Sole nel segno del Leone, coincidente con il solstizio d'estate, momento di massima forza attribuita all'Astro[23]. Un Ercole che accorda la valenza temporale alla veste solare è esposto in maggior misura da Nonno di Panopoli (*Dionys.* XL, 36) nei cui versi vi è la descrizione di un Ercole Astrochitone, la cui tunica è ricoperta dalle costellazioni ma, al tempo stesso, identificato con *Sol* e celebrato come principio regolatore dell'anno e del giorno, assimilato a diverse divinità dai caratteri solari, tra cui Apollo, Serapide, Fetonte, Ammone, Mitra e a Etere, divinità che personificava la parte più alta e luminosa del Cielo, caratterizzata dalla luce più limpida e pura[24].

Il Sole in zodiaco si eleva a moderatore dell'universo, "padrone e trascinatore della corsa armoniosa del cosmo" (*Himn. Orph.* 8), trovando una celebre affermazione già in Cicerone (*Somn. Scip.* 17) in cui *Sol* viene definito "guida, sovrano e regolatore degli altri astri"[25].

Per via della corrispondenza con il Tempo e

Figura 7. Piazza Armerina, Villa del Casale. Mosaico della corsa delle bighe dei pueri; Figura 8. Piazza Armerina, Villa del Casale. Mosaico con Stagioni e amanti. Foto: © L. Agus.

a loro volta con il Sole e lo zodiaco, rientrano all'interno di questo percorso ideologico anche i pavimenti dei vani identificati con i numeri 38; 30 e 20, in cui sono presenti le raffigurazioni dei busti delle Stagioni o simboli ad esse di rimando: i quattro periodi rientravano, infatti, nella visione cosmica, incarnando il concetto di Tempo frugifero; ciascuna con i suoi colori, le sue costellazioni, le sue attività caratteristiche che scandivano il trascorrere di un intero anno solare. Il rapporto del Sole con il ciclo dell'anno e le Stagioni risulta già fissato in Platone (*Respubl.* VII, 516b), ma ancor più efficace appare l'affermazione di Arato di Soli che asseriva: "Il Sole seguendo il suo percorso attraverso le costellazioni dello zodiaco porta a compimento l'anno e, nella sua traiettoria circolare, genera le Stagioni frugifere" (*Astron.* 550-530). In uno degli oracoli raccolti nella Teosofia di Tubinga, inoltre, si asserisce che le Stagioni si accompagnano ad Apollo e che da egli dipendono, in quanto sovrano dell'Universo[26]. Un Apollo *moderator, dux et rector* identificato con *Sol*, è presente già negli Inni Orfici, celebrato nella sua natura solare e agraria, ove l'alternanza delle Stagioni è correlata ai modi musicali[27].

La decorazione musiva del vano 38, con la rappresentazione di un circo in cui gareggiano quattro bighe che si rincorrono sulla pista, trainate da coppie di volatili e condotte da aurighi fanciulli [fig. 7][28], sembrerebbe corrispondere a tali teorie. Nel mosaico, infatti, più che ad un'allusione allegorica all'organizzazione del cosmo, secondo la critica più recente vi sarebbe un chiaro rimando alla ciclicità del tempo con un richiamo alle Stagioni, espresso dalle corone vegetali al collo degli stessi animali, formate da foglie e frutti d'olivo in allusione all'Inverno, pampini e grappoli d'uva con richiamo all'Autunno, spighe di grano in riferimento all'Estate e ghirlande di rose in rapporto alla Primavera. Il moto delle bighe, come già esposto, rimanderebbe al movimento ciclico delle Stagioni mentre la pista, ancora una volta, rievocherebbe il *cursus anni*, dove trovano posto le costellazioni che generano le Stagioni quando il Sole si trova in esse, segnando i due equinozi e i due solstizi.

Per quanto riguarda i vani 20 [fig. 8] e 30 [fig. 9], invece, in entrambi i tappeti musivi le personificazioni delle Stagioni sembrano prendere parte ad un complesso gioco di rimandi semantici con il resto della composizione. Per quel che concerne il vano 30, esse sono raffigurate secondo il ricorrente repertorio iconografico stagionale, all'interno di quattro esagoni che si dispongono attorno ad un dodecagono in cui è inscritto un clipeo centrale che ospita l'abbraccio tra due amanti; sui lati liberi del dodecagono si sviluppano quadrati che, disposti a cerchio, creano quattro stelle a otto

Figura 9. Piazza Armerina, Villa del Casale. Mosaico con Stagioni e animali (particolare). Foto: © L. Agus.

raggi al cui interno si collocano delle corone vegetali che accolgono maschere teatrali[29].

Sia il cerchio, formante a sua volta le *imagines clipeatae*, così come il dodecagono che il quadrato, inoltre, si riallaccerebbero anch'essi ad una serie di significati simbolico-astrali, ampiamente discussi già da Platone e Pitagora e conosciuti da Aristotele. Avendo l'universo una struttura matematica, gli elementi che lo compongono riproducono determinate figure geometriche definite. Al cerchio, infatti, considerato immutabile, perfetto, senza inizio e senza fine (Arist. *De cael.* II, 6, 288 a 25, 228 b5), vi si attribuì il movimento circolare (Plat. *Tim.* 55c), rimandando all'idea di tempo eterno, ciclico e universale[30], capace simbolicamente di rievocare il movimento apparente degli astri e dunque l'ordine e la misura del cosmo stesso[31]. Quasi a sottolinearne la forte valenza simbolica, l'elemento circolare nel pavimento musivo viene declinato nelle due varianti di cornice circolare e di corona vegetale che divengono, a livello ornamentale, approssimativamente interscambiabili ritrovando nella composizione il motivo del clipeo nel clipeo, amplificandone probabilmente il valore simbolico.

Per via degli stessi contenuti, rientrerebbe all'interno delle figure riconducibili al cosmo anche il dodecagono, il cui significato numerologico implicava una corrispondenza con i dodici segni dello zodiaco e pertanto con i dodici mesi dell'anno.

In una complessa visione cosmica, inoltre, il dodecagono veniva associato al più esterno dei cerchi ruotanti attorno alla terra: il *primum mobile* (Arist. *Phis.* VIII), il più vicino alle divinità e in cui trovavano posto le costellazioni zodiacali; il quadrato, invece, era associato alla figura della Terra in quanto attributo della sua perfezione, appunto terrestre ed immobile, contrapposta a quella celeste e dinamica del cerchio.

Al centro del mosaico, infine, si potrebbe scorgere un'allusione alla fecondità: l'abbraccio dei due amanti, potrebbe alludere alla potenza vivificatrice attribuita all'attrazione e all'amore, quale stimolo di fertilità universale. La scena, in quanto presente all'interno del *cubiculum* dell'appartamento padronale, poteva ben connettersi alla propiziazione del concepimento esercitato entro la sfera nuziale, come probabilmente sembrerebbe suggerire la figura femminile, raffigurata con i lombi scoperti[32]. Il tema allegorico delle Stagioni si coniuga così al ciclo della vita, all'*aeternitas temporum*, suggerita dalla presenza delle maschere, già simboli degli spiriti primigeni della natura e delle divinità collegate ad essa[33] e che divengono emblema della mutabilità e dell'incessante scorrere del tempo[34]. Tali concetti potrebbero essere inoltre avvalorati dalla presenza all'interno dei

Figura 10. Piazza Armerina, Villa del Casale. Predella con il mito di Andromeda ed Endimione; Figura 11. Piazza Armerina, Villa del Casale. Predella con il mito di Dafne ed Ciparisso (da Cantamessa - Cremona, 2013).

quadrati del cosiddetto 'nodo di Gordio o di Salomone', elemento decorativo caratterizzato da uno o più anelli schiacciati o a ogiva concatenati tra loro, a cui furono attribuiti significati che alludono all'unione, all'indissolubilità e al ciclo eterno e continuo e che in questo caso, potrebbe anche essere riferito a un sacro legame d'amore come d'altronde è insito nella stessa struttura del simbolo.

Gli stessi contenuti troverebbero riscontro anche nella decorazione musiva del vano 20 in cui, all'interno di stelle clipeate a sei raggi, si alternano i busti delle Stagioni a coppie di pesci e volatili[35]. Fecondità e abbondanza sembrano essere il soggetto stesso della raffigurazione; così come suggerito dalle iconografie all'interno dei clipei, in cui si notano i volatili tra racemi di foglie, fiori dischiusi e piante lacustri. Le Stagioni rappresentate in unione ad animali terrestri o marini o ad elementi vegetali, traducevano l'idea e l'aspettativa di *renovatio* in riferimento al *Saeculum Aureum*, latore di abbondanza e prosperità, la *temporum felicitas*, in rapporto al mito dell'*aurea aetas*, secondo un leitmotiv espresso dai poeti dell'epoca, fortemente radicato nell'immaginario collettivo[36] e dominato appunto da *Sol*, così come commentato da Servio (*Ecl.* IV, 4).[37]

Per aspera ad Astra

Nei mosaici a carattere filosofico-astrale della villa, sono altresì presenti personaggi legati ai miti delle metamorfosi ad *astra*.

Queste dottrine trovarono la loro massima affermazione tra il II e il III secolo d.C., un periodo caratterizzato da una forte ricerca religiosa, scosso da un fermento mistico e trascendente introdotto dalle filosofie orientali e in cui il credo tradizionale lasciò posto o si arricchì di una accentuata spiritualità, in un rapporto con il divino non privo di tendenze ascetiche, il cui apice fu caratterizzato dalla fiducia nella possibilità di una nuova esistenza oltre la morte, riposta nella rinascita in uno spirito vitale e dal ricongiungimento con le divinità[38]. L'uomo antico, infatti, non situava più la residenza delle anime nel buio dell'Ade, nei Campi Elisi o nelle nebbie delle Isole dei Beati, ma aderiva ad uno spiritualismo diffuso che offriva, dopo la vita terrena, l'eternità tra la luce degli astri ritornando al divino, archetipo di *consecratio in forma deorum* come premio di una vita vissuta secondo i valori dettati dalle virtù, in una visione che accomunava il pensiero Stoico, Neoplatonico e Neopitagorico[39].

All'interno del vano 48 i personaggi legati al processo di catasterismo trovano posto nelle predelle rettangolari che segnano il passaggio dal riquadro centrale alle esedre e che ne costituiscono le soglie d'ingresso. Queste accolgono le storie di Andromeda ed Endimione [fig. 10], Dafne e Ciparisso [fig. 11] e quelli di Ampelos e Kissòs. Tra di essi, Andromeda e Ampelos, condivideranno le sorti della *deificatio* ad astra, per via delle loro *virtus et moralia*, attraverso versioni del mito più vicine alla sensibilità dell'uomo Tardo Antico che, secondo un anelito mistico, spinsero la religione ad accentuare una visione salvifica delle divinità e in cui gli eventi relativi al superamento di condizioni ardue, come la morte e l'apoteosi dei personaggi, vennero enfatizzate introducendovi le nuove credenze, grazie alla reinterpretazione

dei miti in chiave filosofica[40].

Andromeda, divenne *exemplum* di *virtus* nonché di asservimento al volere delle divinità al fine di poter salvare il regno del padre Cefeo, re d'Etiopia e che per tale ragione meritò un posto tra le costellazioni. Sarà Minerva, già protettrice d'eroi, a condurla fino alle stelle, trasformata in astro e pertanto "*inter sidera collocata*" (Hyg. *De Astr.* II, 9)[41].

Anche Ampelos, satiro amato da Dioniso e facente parte del suo *thíasos*, sarà sottratto dalla morte attraverso una metamorfosi. Vittima di un toro infuriato, verrà salvato dal demerito del suo destino in quanto trasformato in un sarmento di vite carico di frutti, ma in una versione riportata da Ovidio (Ovid. *Fast.* III, 407-714) Dioniso dopo la morte del giovane, decretò l'ingresso del suo amato tra le costellazioni[42].

Le apoteosi ad *astra,* nel vano 48 sembrano essere un evidente riferimento al mito dell'introduzione al cielo tra gli olimpi di Ercole e Dioniso, che avverrà dopo i loro trionfi, tema centrale della decorazione pavimentale della sala *trichora*[43].

A questi possiamo associare la figura di Arione, rappresentato al centro del citato mosaico del vano 35 già in atteggiamento di apoteosi, così come suggerito dalla nudità eroica del cantore, con il mantello rigonfio alle sue spalle, scortato dalle Nereidi e dagli Ittiocentauri, mentre due *èrōtes* stendono un velo sul suo capo in segno di *glorificatio*, che secondo il simbolismo di ascendenza orientale ma mutuato nella simbologia Tardo Antica rappresenterebbe il cielo, così come ci giunge da Corippo[44]. Arione, infatti, dopo esser stato gettato in mare dai marinai della nave su cui viaggiava, verrà salvato dalle divinità, commosse dal suo canto e anch'egli, per volere di Apollo, sarà accolto tra le costellazioni[45]. Questo, inoltre, potrebbe essere probabilmente espresso dalla presenza del Grifone marino nella scena, animale capace di volare molto in alto, fin a raggiungere gli astri e dunque di accompagnare il divinizzato al cielo[46].

Il Cielo, per i Pitagorici e i Platonici, è parte stessa dell'anima, così come già descritto in un passo del *De Anima* di Aristotele. Alcmeone di Crotone, dichiara che non solo l'anima è immortale perché costituita in una sua minima parte della stessa sostanza degli dèi, ma anche perché è costituita dalla stessa sostanza delle stelle, animata dallo stesso principio che anima i pianeti. Il moto circolare, garante dell'immortalità, è proprio dell'anima, così come dell'etere. Questa teoria, che assimila il *nous* umano a uno planetario facendo dell'uomo un microcosmo, verrà estesa da Platone (*Fedro*, 254c-245a) e ripresa molto più avanti anche da Cicerone e da Macrobio[47].

A tal proposito, in senso più ampio, lo zodiaco, divenne anch'esso simbolo d'immortalità astrale, il percorso che dal cielo immette nel Tempo, in quanto via percorsa dalle anime, secondo la quale l'anima ascendeva al cielo attraverso il circuito zodiacale e lì godeva dell'eternità, così come riferisce Plotino (*De Absent.* IV, 16)[48]. Queste teorie si ricollegherebbero a loro volta, anche a concetti legati al tempo, collegati alla trasmigrazione delle anime, che vennero enfatizzate da Nonno di Panopoli in cui si dichiara che "siamo come le foglie, dalla vita breve, sbattute dai venti, che mutano al variare vorticoso delle Stagioni" (vv. 249-243), riallacciandosi all'idea di tempo che scorre ma anche al tempo eterno nel circuito circolare delle rinascite, asserendo che "una volta compiuta la corsa della vita, ora rifioriscono, per lasciare il passo ad un'altra" (v. 254 -255).

L'anima, concepita all'interno dei circoli filosofici, riscopriva la sua immortalità, desiderosa di riconnettersi in questa vita all'originaria armonia universale, al fine di poter ritornare all'origine di tutto.

Conclusioni

Le riflessioni proposte in merito al significato delle iconografie presenti in alcuni mosaici figurati provenienti dalla villa tardoantica di Piazza Armerina, offrono senza dubbio uno spaccato sul generale mutamento culturale e cultuale che caratterizzò tutta l'età Tardo Antica, le cui origini vanno ricondotte a ragioni sia di ordine storico-politico, legate soprattutto all'affermazione della struttura sovrannaziona-

le dell'Impero romano, sia ad una lunga e articolata evoluzione filosofico-religiosa che affonda le radici nella prima età imperiale, che aveva arricchito e cambiato culti millenari, ulteriormente complicati e moltiplicati dalle differenti forme delle devozioni locali, determinando una condiscendenza complessa dei ruoli divini e delle relazioni rispetto l'antico credo religioso, incentrato adesso sul culto e sulla figura di *Sol*, fino ad essere assunto come principio di ordinamento e unificazione razionale di tutti i culti all'interno di un monoteismo 'solare', così come testimoniato dall'*Inno a Helios Re* di Giuliano, nonché sulla speranza di rinascita e di sopravvivenza oltremondana.

Punto d'arrivo di quest'ultima parte del paganesimo, specchio del sincretismo religioso dell'epoca che riscuoteva ancora ampio consenso all'interno delle classi sociali più elevate e conservatrici, impegnate in uno strenuo tentativo di affermazione della propria identità sociale e culturale. Il teatro, la poesia e la lettura degli autori del passato, potevano far rivivere la *paideia* mitica testimoniando ancora un forte legame con la cultura classica, mostrandone la ricchezza e la continuità, in un momento in cui gli intellettuali pagani tra IV e V secolo d.C. erano schiacciati dal cristianesimo da una parte, già ampiamente diffusosi nel bacino del Mediterraneo come religione predominante e i nuovi popoli che si stavano insediando all'interno dell'Impero dall'altra, fortemente in contrapposizione alla politica religiosa imperiale, che con Teodosio giunse alla definitiva soppressione dei culti pagani.

Per quanto riguarda la Villa di Piazza Armerina, tali concetti sembrano essere confermate dalle antiche figure di Orfeo e Arione che assumono, attraverso una rinnovata esegesi allegorica del mito, un nuovo significato religioso e filosofico, in un tentativo di rinascita pagana, in cui l'influenza della filosofia Neoplatonica e Neopitagorica appare ovvia. Esempi di *virtus*, grazie alla musica e al canto, attività capaci di vincere le bestialità e di elevare lo spirito, così come commentato da Lattanzio, secondo una visione sapienziale di ascendenza greca che sembra essere legata soprattutto all'arte dei suoni che, per via del suo influsso benefico, innalza i due eroi ad emblema di concordia, capaci con essa di ammansire le bestie feroci e di ristabilire un ordine, di cui essi diventano garanti.

Questo potrebbe essere confermato dal legame mitico delle due figure con quella di Apollo, la divinità che agisce sugli umori e le bestialità dell'animo umano, patrono della poesia, della musica e del canto e che potrebbe trovar prova nella presenza della statua frammentata di un Apollo, ritrovata presso il vano del mosaico di Orfeo, copia dell'*Apollōn Lykeios* di Prassitele. Quest'ultima, così come suggerito da P. Pensabene, probabilmente una statua di culto che propiziava e 'assisteva' ai concerti e agli agoni canori o poetici che avvenivano nella sala, sottolineandone ancor di più il significato. Le statue presenti in contesti privati, infatti, potevano avere una funzione decorativa o propriamente religiosa, così come ci informano già gli autori antichi.

La recita di poemi, poesie o panegirici accompagnati da musici o la presenza di cantanti, attori, ballerini e mimi, inoltre, non era inusuale durante i banchetti pubblici offerti dai signori, nelle sale delle ville dei ceti abbienti per via della ricchezza e della raffinatezza, soprattutto culturale, dei loro abitanti ad imitazione degli usi e costumi della corte presso i palazzi imperiali, come testimoniato ad esempio da Sidonio Apollinare. Inoltre, la rappresentazione nei mosaici di Orfeo e Arione della Fenice, del Grifone e del delfino, animali sacri all'Apollo di Delfi, potrebbero ulteriormente declamare l'appartenenza dei due cantori alla sfera apollinea. Per quanto riguarda soprattutto Orfeo e per via della sua simbologia, la sua figura poteva anche richiamare un *locus amoenus*, un habitat edonico, che ben incarnava l'*otia* del vivere in villa, che favoriva la meditazione, l'esaltazione della vita intellettuale che guida verso l'ascetismo, richiamando anche all'armonia del *fundus*, in una sorta di *renovatio* secondo i ritmi del tempo scanditi dalla supremazia delle divinità, attraverso quel legame perduto con *physis*, l'intima relazione con il cosmo e con gli dèi.

A costoro, per via delle stesse prerogative, possiamo collegare la figura di Ercole, eroe

che attraverso le sue gesta incarnava il diritto di ordine universale e supremo, impartito dalle divinità; il signore delle *venationes* che assume, all'interno di questa aggregazione di forze, le stesse caratteristiche di Orfeo, Arione ed Apollo. Del resto, una lunga tradizione lega Ercole ad Apollo: la *lyra* fu attributo iconografico di entrambi e ad entrambi fu sacro il gallo, la fenice e l'alloro; nonché divinità civilizzatrici e tutori delle istituzioni civili nella società. Come Apollo nell'antica figura di *Phoebus* è signore del Sole e regolatore a livello cosmico dello scorrere delle stagioni, così anche Ercole è legato, nell'epiclesi di Astrochitone, al Sole e al tempo. Tempo, quindi, scandito da un Ercole-*Sol*-Apollo che, attraversando lo zodiaco, cadenzava anche la vita e il lavoro agricolo nel latifondo attraverso l'alternarsi delle stagioni che dal Sole si credeva fossero generate.

Non sorprende dunque, all'interno del piano decorativo della villa, l'associazione di Ercole a Dioniso, divinità prevalentemente agraria, legata ai cicli stagionali, venerato per la sua associazione all'abbondanza e alla prosperità della terra; un'antica unione, attestata nel mondo greco fin dall'età arcaica e che sarà una costante per tutta la Tarda Antichità, come testimoniato in un passo del panegirico a Teodosio del 389 d.C. dove figurano associati all'azione risolutiva degli imperatori come garanti della somma *felicitas* al proprio regno.

L'allegoria dello scorrere del tempo e dell'ordine universale ritorna attraverso la lampadedromia e l'*imagerie* ippodromica, con l'utilizzo di metafore che rientrano all'interno di una complessa simbologia solare e astrale, tipica dell'età tardo-imperiale. Il circo diviene, quindi, *imago poli* e simbolo di ordine ed equilibrio cosmico, ma anche di ordine ed equilibrio del potere, strettamente connesso ideologicamente ed architettonicamente ai palazzi imperiali come il Circo di Massenzio a Roma, di Costantinopoli o di Treviri. Sia il mosaico raffigurante le corse delle quadrighe che quello raffigurante le corse delle bighe dei pueri richiamerebbero, inoltre, direttamente Roma, per via della presenza del Circo Massimo e dell'antica tradizione dei *Ludus Troiae*: garante e continuatrice delle tradizioni nella sua concezione di città eterna, assimilata al continuo rinnovamento dell'universo.

Tema che torna nei due vani dove le Stagioni sono affiancate a scene erotiche, ad animali marini e terrestri e ad elementi vegetali, richiamando senza dubbio al *Saeculum Aureum*, secondo i modi adottati dalla propaganda imperiale e che, all'interno del *fundus*, poteva essere riferito alla fertilità delle sue terre e all'abbondanza delle risorse, a cui certamente fanno richiamo anche le scene a carattere rurale dei vani che ospitano i mosaici con *èrotes* impegnati in attività di pesca o in lavori campestri, iconografie che rientravano possibilmente nella promozione della fertilità cosmica, che i signori evocavano nei loro possedimenti terrieri.

Inoltre, per via dei nuovi significati filosofici attribuiti alle Stagioni, anche esse rientrarono all'interno della simbologia riferita alla palingenesi, connessa alla concezione dell'"eterno ritorno", in stretta connessione simbolica al periodico rinnovamento del cosmo. Senza dubbio, si ricollegano al concetto ciclico-palingenetico le figure di Andromeda, Endimione, Dafne, Ciparisso, Ampelos, Kissòs, Ambrosia, Orfeo e Arione che, attraverso una nuova rilettura del mito, divennero esempi di incontro e unione con il divino al fine di poter accedere al Cielo, simbolo della liberazione definitiva dell'anima e in cui l'incontro con la divinità diviene allegoria di purificazione, liberazione dai vincoli terreni e di transitorietà. Figure che, non a caso, compaiono 'a corredo' di Ercole e Dioniso, entrambi esempi di incorruttibilità morale, virtù che simbolicamente poteva essere trasferita al *dominus*, che ne diventava la personificazione terrena e perfetta, attraverso l'identificazione con essi o ponendosi sotto la loro protezione; testimonianza di ciò, potrebbe essere il ritrovamento di una testa di Ercole, originariamente parte di una statua colossale che doveva essere collocata nell'abside della basilica, il più importante luogo di rappresentanza, a destinazione pubblica, adibita alle udienze, dove il *dominus* esercitava le sue funzioni.

Chi poi fosse, il proprietario della villa e il signore dell'antico *fundus* senatorio di *Philoso-*

phiana dove essa sorge, è stato più volte dibattuto. L'ipotesi maggiormente condivisa tra gli studiosi lo identificano con il *prefecto urbi et consul*, *Lucius Aradius Valerius Proculus signo Populonius*, governatore della Sicilia tra il 327 e il 331 d.C., *pontifex flavialis* e sacerdote di culti misterici, figura di rilievo nella politica e nel sacerdozio sotto l'imperatore Costantino I.

Questa importante scoperta, oltre a gettare una nuova luce sulla realtà del latifondo siciliano tardoromano, confermerebbe la circolazione di tali filosofie in Sicilia durante l'età costantiniana, in cui il paganesimo risulta essere ancora molto attivo, terra da sempre cultualmente ricettiva e permeata dalla presenza di una raffinata cultura di matrice ellenica, che traspare attraverso un'ampia diffusione e circolazione di testi della letteratura e della poesia greca e latina, così come testimoniato dall'epigrafia funeraria e dedicatoria.

Quest'ultima quasi certamente riconducibile alla presenza nell'isola di personaggi di alto rango o di una classe aristocratica in stretto contatto culturale con la capitale o proveniente direttamente da Roma (come ad esempio, secondo fonti a noi note, la famiglia dei Simmachi, dei Nicomachi che deteneva grandi latifondi nella valle di Enna o dei Valeri che possedeva ampie tenute nei pressi di Messina), in un momento in cui le forme amministrative e di assetto territoriale avevano posto l'isola, al centro delle rotte commerciali verso l'Italia e il Nord Africa, divenuta un'importante scalo commerciale nel Mediterraneo centrale, grazie alla sua posizione geografica, fondamentale per il commercio e i rifornimenti di grano. Testi che quasi certamente non potevano mancare nelle piccole biblioteche delle dimore dei ceti più abbienti o che suggestivamente potrebbero aver avuto ampia diffusione per via della permanenza nell'isola di Porfirio, avvenuta dal 268 al 270 d.C. Ideologie degli ultimi "pagani" epigoni di millenari culti e delle antichissime pratiche religiose. L'ufficializzazione del cristianesimo a religione di Stato decreterà la fine della fede politeista e di tutta la cultura che ne era frutto.

Note

[1] Queste dottrine, elaborate in *Chaldàia*, nella bassa *Mesopotamía*, giunte in *Graecia* e in *Asia Minor*, vennero assorbite dalla cultura ellenistica, arricchendosi di rilevanti contributi filosofici, con particolare sviluppo in *Osrohene*, *Syria*, *Phoenicia*, *Palaestina* ed *Aegyptus*. Filtrate nella cultura romana, affiancarono e accrebbero gli antichi culti sottoforma di religione astrale. Adottate all'interno dei panegirici riservati alla figura dell'Imperatore o delle divinità, attraversarono l'età media e tardo imperiale, confluendo nella dottrina cristiana e giungendo fino al Medioevo. Franz Cumont, *Astrologia e religione presso i Greci e i Romani*, Milano 2019, pp. 95-116.

[2] Ivi, pp. 29-94.

[3] Luisa Musso, *Governare il tempo naturale, provvedere alla* felicitas *terrena, presiedere l'ordine celeste. Il tempo con lo zodiaco: percorso, metamorfosi e memoria di un tema iconografico*, in "Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana", Roma 2000, pp. 373-388.

[4] Già Augusto venne elogiato come dispensatore dei prodotti della terra e signore delle Stagioni (Verg., *Georg*., 1, 24ss.), paragonato al potere benefico del Sole sulla Terra. Appare significativa, una dedica proveniente dal Foro di Teodosio a Costantinopoli, in cui l'Imperatore venne comparato ad uno "scintillante secondo *Helios*". L. Musso, *Governare il tempo naturale, provvedere alla* felicitas *terrena, presiedere l'ordine celeste. Il tempo con lo zodiaco: percorso, metamorfosi e memoria di un tema iconografico*, cit., Roma 2000, pp. 374 -375.

[5] F. Cumont, *Astrologia e religione presso i Greci e i Romani*, cit., p. 55.

[6] A tal proposito, Diodoro Siculo, secondo i modi caldei, designa i pianeti come gli "Interpreti", perché li si riteneva capaci, attraverso i loro movimenti, di rivelare agli uomini il volere delle divinità (*Bibl. Hist*. II, 30).

[7] Si deve soprattutto a S. Settis l'individuazione di un gruppo di mosaici, i cui soggetti possono essere accomunati da un tipo di lettura simbolico-filosofica di matrice Neoplatonica, in cui traspare una solida visione religiosa dell'esistenza, attraverso l'esaltazione di tematiche e figure inerenti il mondo dionisiaco ed erculeo; tesi avvalorata dalla rappresentazione della foglia d'edera come motivo decorativo riscontrato in quasi tutti i vani della villa, così come dal ritrovamento di un piccolo gruppo statuario raffigurante Ercole e la cerva del Monte Cerinea all'interno del *lararium*, riservato al culto domestico e nella quale si riponevano i *sacra privata*. Salvatore Settis, *Per l'interpretazione di Piazza Armerina*, Roma 1975, pp. 877-922.

[8] Il ruolo centrale assunto dalle campagne, nel quadro economico del tempo, comportò che le ville, da *templa serena*, divennero sedi di *negotium*, punti di riferimento

produttivo per il territorio circostante e il commercio interregionale nonché vivi centri di interesse anche per la diffusione del patrimonio culturale e religioso nelle aree rurali dell'Impero, a testimonianza del ruolo svolto dai latifondi agricoli, lontani dai centri urbani e presso i quali i proprietari fissavano la loro residenza. Stefano Zuffi, *I primi cristiani e l'Alto Medioevo,* vol. V, Milano, 2016, p. 151; Giada Cantamessa - Ilaria Cremona, *La Villa romana del Casale di Piazza Armerina. Guida all'interpretazione degli ornati musivi,* Palermo 2013, p. 19.

[9] Nell'ambito dei temi più diffusi del patrimonio figurativo dell'epoca il committente sembra aver preferito quelli più funzionali alla trasmissione della propria immagine, quella di un uomo di cultura e rilievo sociale. Temi che rientrano perfettamente all'interno del programma decorativo generale dell'edificio che propone un continuo rimando tra la decorazione scultorea, pavimentale e parietale; quest'ultima leggibile oggi in pochi brani frammentari, il cui motivo predominante è l'imitazione dello schema decorativo dei *sectilia* ed *emblemata*, arricchiti da cicli di raffigurazione, tra cui uno con l'Afrodite accovacciata, secondo il fortunato prototipo di Doidalsas del III secolo a.C. Giancarlo Germanà Bozza, *Fonti letterarie e riferimenti dionisiaci in alcuni mosaici della Sicilia Tardoantica*, in "Initial. A Review of Medieval Studies", 4, 11-32 (2016), pp. 14-15.

[10] In una concezione tardo antica, che risale all'organizzazione militarizzata della comunità e del modo di vivere durante il periodo del Dominato, la villa viene considerata al pari di una città in miniatura, attuando un trasferimento del macrocosmo cittadino nel microcosmo suburbano. Lo storico Olimpiodoro di Tebe, ancora alla metà del V secolo d.C., afferma che le ville erano come delle città, capaci di contenere altre mille città. Sappiamo (*vita Melaniae*, 18) per esempio che la proprietà siciliana della *Gens Valeria* comprendeva, oltre la villa rustica, sessantadue *villulae*, ognuna provvista di sale destinate al ricevimento, servi propri e *agricoltores*. G. Cantamessa - I. Cremona, *La Villa romana del Casale di Piazza Armerina,* cit., Palermo 2013, p. 20; p. 42.

[11] Orfeo, mitico cantore trace figlio di Eagro (o, secondo alcune versioni, figlio di Apollo) e della Musa Calliope è una delle figure più emblematiche della cultura antica, per via della narrazione mitica in cui è inserito e per la dimensione religiosa che lo collega a diverse divinità quali Apollo, Dioniso, Demetra, Kore e Iside. Poeta e musico, grazie al potere del suo canto è capace di domare gli elementi, ammaliare gli uomini e ammansire le fiere. Durante la Tarda Antichità, per via del suo mito incentrato su episodi trascendentali, come la discesa agli inferi per riportare tra i vivi la sua sposa o l'evento collegato alla sua morte, in cui la testa nonostante recisa cantava ancora, venne legato alla sfera della purificazione e della redenzione. Depositario di conoscenze misteriche sull'esistenza, la vita e la morte, fu considerato il fondatore della teologia pagana per via dei suoi dettami, detti *Orphĭcus*, e per tale considerato un *theios aner*, al pari di un filosofo o di un profeta, così come ci giunge dall'*Historia Augusta* (Vita di Severo Alessandro, 29, 2). Dopo la sua decapitazione e smembramento ad opera delle donne di Tracia, infuriate per la sua misoginia o dalle menadi, in quanto rifiutatosi di venerare Dioniso, la sua testa fu gettata nel fiume Ebro e giunta per mare sull'isola di Lesbo, fu seppellita e fatta tacere da Apollo, mentre la sua anima venne accolta nei Campi Elisi, dove si credeva cantasse per allietare le anime beate (Virg. *Eneid.* VI, vv. 664-647) o secondo una versione più tarda, assunto alla Via Lattea. Simonne Jacquemard - Jacques Brosse, *Orfeo e l'iniziazione mistica*, Roma 2001, pp. 11-16.

[12] Secondo dottrine Neopitagoriche, la melodia generata dalle note dello strumento sarebbe in grado di richiamare anche l'armonia dell'anima attraverso credenze relazionate alla psicacogia, che attribuiva agli strumenti a corda influenze positive sull'animo umano e sull'*ethos*, 'nutrendone' la sua parte razionale così come discusso già da Platone (Plat. *Leg.* 12, 598d; 3-960b 5) e da Aristotele (*Pol.* 8,6), uniformandola alle leggi cosmiche a cui essi si ispiravano; uno stato di armonia interiore che doveva essere modello di quella cosmica. Per quanto riguarda la *lyra* come simbolo di armonia e più nello specifico di armonia universale, possiamo citare Plotino che asserisce: "l'universo è armonia e unità […] perché tra le parti dell'universo vi è simpatia, come in una corda tesa; questa, infatti, scossa dal basso ha una vibrazione anche in cima: anzi, tante volte mentre vibra l'una, l'altra ne ha il senso, per legge di consonanza, in quanto cioè è accordata anch'essa a un'unica vibrazione; che se da una *lyra*, la vibrazione si propaga finanche in un'altra! […] Ebbene, come nelle corde dello strumento, anche nell'Universo domina un'armonia unica […] ove in tutto regna l'affinità" (*Ennead.* 4, 4, 41). Lo scopo della riflessione pitagorica era riscoprire questa unità fondamentale e armonica dell'Essere, così come i principi fondamentali su cui è organizzato il cosmo. Adele Franceschetti, *L'armonia della lira tra storia, música e archeologia.* in "L'Antiquité classique", 75, Roma 2006, pp. 1-14.

[13] Secondo Pitagora, i sette pianeti, avendo ognuno velocità, grandezza e posizioni differenti, generavano ciascuno un suono diverso, una melodia originata da precisi accordi che sarebbero alla base dell'organizzazione del cosmo. Per via delle implicazioni attribuite al numero sette, questa venne ritenuta cifra sacra dai pitagorici. Luigi Beschi, *La prospettiva mitica della musica greca* in "Mélanges de l'École française de Rome", vol. 1, Roma 1991, pp. 35-50.

[14] "[…] tutta la sfera celeste tu accordi con la lira sonora, talora andando al limite della corda più corta, talora invece della più lunga, talora secondo il modo dorico […] con l'armonia contemperando per gli uomini il destino universale [...]" (*Himn. Orph.* 34).

[15] L'identificazione col *Circus Maximus* sarebbe suggerita nel mosaico da esplicite indicazioni, tra cui il tempio presso la curva nel lato sud occidentale, riconosciuto come quello di Venere Murcia e l'arco a tre fornici al centro dell'emiciclo della cavea, identificato con quello di Tito, dedicatogli dal Senato nell'81 d.C. per commemorare la conquista della Giudea e la presa di Gerusalemme; sulla spina sarebbero inoltre identificabili il grande obelisco di Augusto e la statua della *Magna Mater Cibele* sul leone e mostrata nel mosaico di spalle: un *hapax* per ricreare in maniera fedele e realistica la visuale di chi assisteva alle gare dalla tribuna imperiale riservata alla corte e alle più importanti cariche politiche. Da questo particolare proviene l'ipotesi di ravvisare nel committente un personaggio di alto rango con carica politica da lui rivestita a Roma o di evocare i grandi eventi circensi ai quali aveva preso parte o

organizzato in qualità di *praefectus urbi* e che gli avrebbero consentito di assistere ai *ludi* dal palco imperiale. Il mosaico, inoltre, include al di fuori della struttura del circo, anche la rappresentazione di tre templi su podio, identificati rispettivamente come quelli della dea Roma al centro, Ercole a destra e Giove a sinistra, che secondo S. Settis non vorrebbero offrire una puntuale collocazione topografica ma piuttosto rievocherebbero parte dei complessi templari presenti nell'*Urbs*, come il tempio di Ercole Invitto in *Ara Maxima* e il tempio di Giove Capitolino sul Campidoglio. Sui possibili motivi ispiratori del richiamo a Roma, suggestivamente si ricorda ad esempio, l'elogio dedicato alla città nel *De reditu suo* di Namaziano, in cui l'*Urbs* viene identificata come punto focale del mondo intero e per questo celebrata e nominata in ogni angolo della terra (v.57). S. Settis, *Per l'interpretazione di Piazza Armerina*, cit., pp. 956-960; G. Cantamessa - I. Cremona, *La Villa romana del Casale di Piazza Armerina,* cit., Palermo 2013, pp.69-74.

[16] Antonio Carile, *Il circo-ippodromo e la città* in "Civitas europaea", Milano 1996, pp. 109-138.

[17] Russeus aestatis rubra sic veste refulgens / Aequiperans candore nives hiemisque pruinam / Nam viridis vernis campus ceu concolor herbis / Autumni venetus ferrugine dives et ostro (*Iust.* I, 314ss).

[18] "[…] gli anni scorrono via, ogni secolo trasforma le sembianze delle nazioni, ma il Cielo rimane invariabile, e preserva ogni sua parte […]. Esso rimarrà lo stesso per sempre, perché per sempre è stato lo stesso. Così come agli occhi dei nostri padri esso apparve così lo contempleranno i nostri discendenti; perciò, non muta attraverso le epoche" (I, 495 sg.). Già nell'Inno Orfico (*Himn Orph.* 7) viene descritto il movimento degli astri sottoforma di una perpetua corsa, "[…] muovendosi in giro con vortici circolari correndo intorno […] compiendo la corsa valorosa per imprese gloriose".

[19] Sono ben note le lampadedromie in onore a Dioniso a carattere trieterico e quelle disputate ad Atene in onore di Pan, Atena, Efesto, Dioniso e Prometeo così come confermato da un epigramma di Crinagora (*Anth. Pal.* VI 100, 1-2) e la lampadedromia corsa a cavallo disputatasi al Pireo, durante le Bendidie, ossia le feste tributate alla dea tracia Bendis come ci informa Platone *(Rep.* 328a). Conosciute sono le lampadedromie istituite a Napoli nel 425 a.C., (Stat., *Silv.* IV 8,45) in onore della sirena Partenope e disputate fino alla fine del IV secolo d.C.; così come a Roma, organizzate in onore a Germanico. S. Settis, *Per l'interpretazione di Piazza Armerina*, cit., p. 964.

[20] "[…] in brevi spatio mutantur saecla animantum, et quasi cursores vitai lampada tradunt" (II, 77).

[21] Per Cleante (SVF I, fr. 538) il Sole personificato è *daidouchos*, portatore di fiaccola. Non appare del tutto inusuale il paragone tra le lampade e gli astri, soprattutto durante la Tarda Antichità. Nonno di Panopoli in una suggestiva descrizione delle lampade le definisce "a imitazione degli astri, a immagine dell'universo veloce" (18. 15-24). Paolo Silenziario, descrivendo l'illuminazione notturna in Santa Sofia paragona le lampade "a un Sole notturno, che crea un alba vespertina". Gianfranco Agosti, *Nonno di Panopoli, Le Dionisiache (canti XXV-XXXIX)*, *Milano* 2004, pp. 403.

[22] Lo scudo come simbolo di rimando al cosmo, ci giunge già da Omero (*Il.* XVIII 483-489) nell' *ekphrasis* dello scudo di Achille in cui, all'interno delle fasce circolari della cesellatura, sono rappresentati la terra, il mare e il cielo con la luna, le Pleiadi, le Iadi, Orione e una delle due Orse. Nonno di Panopoli (*Dionys.* XXV 380-562) ci tramanda la descrizione dello scudo di Dioniso "[…] Nel cui centro Efesto ha disegnato il cerchio della terra, attorno a cui ha avvolto la fascia del cielo, maculata dal coro degli astri e il mare ha fatto connesso alla terra […]". Ivi, pp. 116-117.

[23] Patrizio Pensabene - Paolo Barresi, *Una rilettura della decorazione musiva del triconco della Villa del Casale di Piazza Armerina*, in "Atti del XXII Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico", Matera 2016, pp. 123-125; La letteratura del IV secolo d.C., soprattutto quella Neoplatonica, conferma questa interpretazione allegorica delle fatiche di Ercole in chiave morale e didascalica, in cui il *dodekatlos* assume il significato di un riassetto del cosmo dove l'eroe, paragonato alle costellazioni e ai pianeti, diviene emblema dell'ordine cosmico che aggioga la natura caotica. Già nell'Inno Orfico traspare una connessione di Ercole col cosmo, invocato come colui che "porta intorno al capo l'aurora e la notte, passando attraverso dodici lotte da oriente a occidente" (*Himn. Orph.* 12).

[24] L'associazione al Sole è più che mai esplicita nei versi (v. 371, 374) in cui si descrive il percorso che Ercole Astrochitone-*Sol* fa sul suo carro volgendo in cerchio tutta la volta celeste e latore delle Stagioni al pari di *Sol* che avanza sul suo carro in maniera circolare, come riportato nell'Inno orfico 8. G. Agosti, *Nonno di Panopoli, Le Dionisiache (canti XL-XLVII)*, *Milano* 2004, pp. 121-131.

[25] F. Cumont, *Astrologia e religione presso i Greci e i Romani*, cit., pp. 107-115; *Sol*, quale moderatore del sistema cosmico, non sembrerebbe antecedente all'età imperiale. In età Ellenistica, infatti, è la personificazione del Tempo Eterno, "immobile e immutabile" (Arist. *Cael.*, I, 9, 279a, 22ss: II, I, 238b, 26ss.), riconosciuto nella figura di *Aion* a detenerne la mansione; nella Tarda Antichità "*Aion*" è già assimilato a *Sol* e adottato come suo epiteto (*Pap. Magn. Gr.* IV, 2197ss). L. Musso, *Governare il tempo naturale, provvedere alla* felicitas *terrena, presiedere l'ordine celeste. Il tempo con lo zodiaco: percorso, metamorfosi e memoria di un tema iconografico*, cit., pp. 375-377.

[26] "Egli signore di tutto, […] governando con un'arte ineffabile, ha avvolto intorno il cielo, distesa la terra, espanso il mare […] alternando al momento opportuno inverno, estate, autunno, primavera, alla luce trasse tutto e lo dotò di armoniche misure" (Erbse 42). Chiara Ombretta Tommasi, *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione: Apollo-Sole e l'allegoria delle stagioni* (*Mart. Cap. I 16-18*), in "Martianus Capella et la circuit des savoirs dans l'Antiquité tardive. Trieste 2022, pp. 118-119.

[27] "[…] dalla lira d'oro che proteggi la semina e l'arato […] distinguendo nelle corde più lunghe l'inverno, nelle corde più corte l'estate, nel dorico il fiore fresco della primavera molto amabile […]" (*Himn. Orph.* 34). Ivi, pp. 118-119; Plutarco riporta: "pensando a Scitino, che così celebra la lira: 'accordata in ogni nota da Apollo, il bel figlio di Zeus, colui che aduna principio e fine, e ha per plettro il raggio lucente del Sole'". (Plut. 402A=Scit. fr.1). A tal proposito si può affermare che già a partire dal I secolo d.C. la figura di Apollo, per via delle sue mansioni e soprattutto in riferimento alla dimensione cosmocratica, si sovrappose a

quella di *Sol*, come apportatore della luminosità del giorno e garante dell'ordine universale e a Giove come signore del cielo e della luce. Per tali prerogative Apollo fu anche associato all'armonia e all'ordine, sia in relazione ai movimenti dei corpi celesti che in riferimento alla società. Possiamo prendere in considerazione il pensiero di Avieno (*Descr. Orb.*), in cui il potere benefico di Apollo-*Sol* sulla terra viene paragonato a quello di Giove nel cielo; mentre per Eliodoro "l'Apollo greco è una cosa sola con il Sole". Amedeo Alessandro Raschieri, *Da Avieno a Rutilio Namaziano: spettatori e poeti del mondo tardo-antico* in "Cahiers du Centre Gustave Glotz". Ginevra 2007, pp. 394.

[28] I *ludi* infantili, solo apparentemente possono essere considerati delle parodie a cui partecipavano gli adulti; si ricorda a Roma la presenza dell'antica tradizione del *ludus troaiae*, che comprendeva esibizioni equestri di abilità comune, eseguite da bambini di diverse età appartenenti alla *nobilitas* romana, così come descritto da Tacito (*Ann.* 11., 11.5) e da Virgilio (*En.* 580-593), che potevano avvenire nel circo o all'interno di costruzioni effimere, edificate in legno per l'occasione e in scala ridotta, pur non escludendo che *ludi* infantili, centrati su gare agonistiche e atletiche, potessero essere organizzati per l'intrattenimento privato all'interno dei circoli aristocratici, con peculiari significati morali connessi all'ideale d'educazione e formazione dei *pueri* delle classi più elevate. Un parallelo iconografico-letterario è offerto da Filostrato (*Imag.* II, 17) dov'è descritto il quadro di un'isola con una città in miniatura, dominio di un piccolo principe, provvista di teatri e circhi in cui utilizza cani al posto di cavalli agganciati alla biga, nella rievocazione delle corse. A. Carile, *Il circo-ippodromo e* la città, cit., Milano 1996, pp. 109-138; Fulvia Donati, *Pueri nell'arena: fonti per un'iconografia* in "Archeologia Classica", 56, Roma 2005, pp. 80-122.

[29] Fin dall'età arcaica le Stagioni furono accomunate nel mito e nel culto a divinità correlate al tempo e alla fertilità della terra come Zeus, Demetra, Kore, Dioniso e Afrodite, confuse e spesso identificate con le *Hore*, personificazioni delle leggi che regolano i ritmi stagionali e i fenomeni metereologici. Anche in età romana le Stagioni si trovarono connesse a tali divinità alle quali più tardi si aggiungeranno Apollo, *Sol*, *Aion*, Nettuno e *Tellus*, in quanto agiscono nella natura e ne rappresentano delle forze, giungendo per via del simbolismo ad esse correlato anche all'interno delle religioni misteriche della tarda antichità e nei circoli di matrice Neoplatonica e Neopitagorica, con riferimento metaforico al rinnovamento o trasformazione interiore dell'individuo e ai cicli di nascita e tramonto delle anime. G. Cantamessa - I. Cremona, *La Villa romana del Casale di Piazza Armerina,* cit., Palermo 2013, pp. 176-177. AA. VV. *Stagioni* in "*Enciclopedia dell'Arte Antica Classica e Orientale*", voll. VI, Roma 1963, pp. 468-473.

[30] Barbara Mazzei, *Clipeus, Clipei. Istanze simboliche e intenti decorativi nelle arti della Tarda Antichità e dell'Alto Medioevo*, Perugia 2019, pp. 199-200.

[31] Il sistema astronomico di Eudosso di Cnido, perfezionato da Aristotele (*Metaph.* XII, 8) che ne diede un inquadramento concettuale e universalmente accettato, asseriva che il cosmo fosse costituito da una serie di cerchi concentrici, formati dalle traiettorie circolari delle sfere, aventi la Terra come centro comune. Louis Rougier, *La Religione astrale dei Pitagorici*, Forlì 2021, pp. 37-51.

[32] Come avanzato da J. P. Darmon, la scena, permeata da un sottile e raffinato erotismo, raffigurerebbe due giovani uniti in abbraccio nuziale, suggerito dal cesto di frutta e dalla *situla* metallica tra le mani del giovane sposo, entrambi attributi che rimandano generalmente ai doni concessi durante i riti matrimoniali. Tutto, infatti, sembra preludere a un languido abbandono amoroso, cercando un bacio che rimane sospeso. Inoltre, J. P. Darmon ha proposto l'identificazione delle due figure con Eros e Psiche, proprio per mezzo della *situla*, in cui andrebbe riconosciuto il vaso d'oro che il dio dona alla sua amata. Le ghirlande circolari presenti sul mosaico, inoltre, avrebbero una grande importanza nella simbologia legata all'apoteosi quale immagine di vittoria, rimandando probabilmente a quella di Psiche stessa che, raggiunto l'Olimpo, si riconcilia a Eros e lì inghirlandata, riconnettendosi al percorso filosofico della villa, per via dell''allegorico' incontro tra un mortale e una divinità e dunque dell'animo umano con il divino. Se così fosse, verrebbe rafforzato il messaggio veicolato dal mosaico, in quanto in Esiodo, Eros è indicato come "forza generatrice mossa dal desiderio universale di attrazione di tutte le cose" (*Theog.* 116-122), costituendo l'allegoria della concordia che governa le opere della Natura. Jean Pierre Darmon, *Faux Adonis et vraie scene erotique: Eros et Psyche à Lixus et à Piazza Armerina*, in "La mosaïque gréco-romaine, Actes du VIIIe Colloque international pour l'Etude de la mosaïque antique et médiéval", Lausanne 2001, pp. 39-49.

[33] Janine Lancha, *Mosaïque et culture dans l'Occident romain*, Roma 1997, p. 265.

[34] G. Cantamessa - I. Cremona, *La Villa romana del Casale di Piazza Armerina,* cit., Palermo 2013, p. 176.

[35] Nel tappeto musivo le Stagioni appaiono come divinità della vegetazione e così personificate: la Primavera e l'Estate come giovani donne, l'Autunno come un efebo e l'Inverno come un giovane con il capo coronato da foglie di giunco, forse in allusione alla raccolta dei giunchi utilizzati, secondo quanto riferito dalla letteratura agronomica antica, per il confezionamento di ceste (Virg. *Georg.* I, 265-266). Per quanto riguarda la rappresentazione delle Stagioni maschili, questa non è un'iconografia inusuale, ma pare essere tipicamente romana, attestata soprattutto a partire dal III secolo d.C. Nel mosaico descritto, i busti delle Stagioni affiancati ad animali, per altro commestibili, richiamerebbero l'antica tradizione iconografica di origine greco-ellenistica della *xenia*, i "doni ospitali": immagini di quadrupedi, uccelli pesci (anche vivi, come futuri, possibili doni ospitali) che nella loro valenza simbolica si ricollegavano all'idea di accoglienza, di filantropia o di vita comunitaria, nonché ai prodotti offerti dal *dominus* in rappresentanza della ricca produzione delle sue tenute. Sara Redaelli, *Rappresentazioni di xenia nei mosaici romani dei principali centri della Byzacena*, in "L'Africa Romana. Atti del XIX Convegno internazionale di studi, Roma 2012, pp. 2549-2551.

[36] L'idea di un'epoca dorata compare per la prima volta in Esiodo (*Le opere e i giorni*, vv. 109-111); un'epoca in cui gli uomini vivevano in pace tra di essi e con le divinità, non conoscendo sterilità, carestie e miserie. L'avvento dell'Età dell'Oro sotto il governo di un principe illuminato fu atteso più volte e avvertito ripetutamente, trovando seguito già nel periodo delle guerre civili (49-45 a.C.) e dopo la morte di Cesare, intuita come presagio per l'avvento di

una nuova era e addirittura della venuta di un inviato degli dèi, un fanciullo, che avrebbe riportato sulle terre dell'Impero pace, prosperità e abbondanza (Virg., *Georg.* I, vv. 121-54; *Buc.* IV, 6). Questo concetto tornerà successivamente, probabilmente per via dell'instabilità politica e della crisi sociale e religiosa che avevano accompagnato il III secolo.

[37] Secondo il *carmen* della Sibilla Cumana menzionato da Virgilio nella IV ecloga, Apollo nelle vesti e nelle mansioni di *Sol* e attraverso il suo antico ruolo di divinità agropastorale, protettore delle messi, delle greggi e del bestiame, vi svolgeva una funzione determinante, in quanto ognuno dei dieci *saecula* menzionati e distinti per metalli, era sotto il dominio di una specifica divinità e il decimo, ossia quello finale dedicato all'oro, metallo prezioso e splendente, legato nella mitologia al sole e ai valori positivi della luce, era appunto sacro ad Apollo e al suo astro. Un Apollo non più belligerante e vendicativo che, "deposti i dardi" (Oraz. *Carm.* IV), diviene garante di armonia e fecondità, avvalorando nel tempo l'immagine di esso quale fondatore e latore di una nuova età dell'oro: "*iam regnat Apollo*" (Virg. *Ecl.* IV, 10). John F. Miller, *Apollo, Augustus and the Poets*, Cambridge 2009, pp. 254-260. Paul Zankler, *Augusto e il potere delle immagini*, Torino 2006, pp. 180-185.

[38] La dottrina dell'immortalità astrale, tuttavia si afferma a partire da Platone, grazie ai suoi scritti. La religione della Tarda Antichità, soprattutto a partire da Plotino (III secolo d.C.) fu caratterizzata da elementi platonici, pitagorici, caldaici e mistici, in cui le dottrine esoteriche, magico-rituali, astrali e oracolari giocarono un ruolo determinante. Queste teorie vennero riunite e sistemate, già alla fine del II secolo d.C., attraverso la raccolta degli Oracoli Caldaici, libri sacri per i Neoplatonici, in cui il sapere semitico venne unito al sapere ellenico. Nelle pratiche della cosiddetta Teurgia, elaborate soprattutto da Giamblico di Calcide, gli dèi stessi entrano in azione ed elevano a sé l'anima umana in un atto che travalica qualsiasi sforzo intellettuale. Jacqueline Champeaux, *La religione dei romani*, Bologna 2002, pp. 157-158.

[39] Le nuove dottrine conciliarono o si combinarono in qualche modo con le antiche credenze. Un antico dogma greco e romano, ampiamente discusso da Cicerone (*De Resp.* VI, 16) e ripreso da Macrobio nei *Saturnalia* sul finire del IV secolo d.C., sosteneva che coloro che avessero in qualche modo protetto, aiutato o aumentato la fortuna della patria, avrebbero ottenuto un posto nella Via Lattea e quindi nella felicità perpetua. In ambito greco la concezione della Via Lattea come residenza delle anime venne attribuita a Pitagora, ma fu Numenio (III secolo d.C.) a propagare la concezione caldeo-iranica del percorso astrale delle anime giuste fino alla Via Lattea. Il mito, soprattutto, ha influenzato queste credenze ancor prima della riflessione filosofica: la Via Lattea, formatasi dalle gocce di latte sparse dalla mammella di Era che, ingannata, allattò il piccolo Ercole per renderlo immortale, simbolicamente diviene il latte dei 'nuovi nati' all'immortalità, così come commentato da Sallustio (*De dies et mun.*, IV, 8). Laura Simonini, *Porfirio. L'antro delle Ninfe*, Milano 2006, pp. 216-218.

[40] In età Tardo Antica, la riscoperta del romanzo storico o dei classici della letteratura greca e romana portò ad una nuova forma narrativa in cui l'apporto filosofico si pose come mezzo di riflessione, accentuandone i significati legati a messaggi salvifici, di perdono o con riferimenti riconducibili all'ideale di perfezione fisica o morale dell'uomo, condizionati dalla meditazione sui destini dell'anima e di una vita ultraterrena felice. Il mito assume adesso la funzione di riferimento o di allusione a un concetto, a una verità sapienziale, ai quali il racconto deve essere immediatamente ricondotto, così come asserito da Plotino, per cui il mito ha valore didattico, un'immagine che riflette la verità senza essere la verità: raggiungerla implica superare il mito, interpretandolo. I miti, si credeva che agissero sull'anima, elevandola sino al fine supremo dell'unione con il divino (*Ennead.*, 6, 9, 11, 17-19). A questa si affiancò naturalmente il racconto e la poesia religiosa, adesso permeata di nozioni ascetiche e comportamentali. Giancarlo Germanà Bozza, *Soggetti teatrali nei mosaici delle ville tardoantiche della Sicilia*, in "KoinΩnia. Rivista Internazionale di Studi Tardoantichi", 43, Napoli 2019, p. 422.

[41] Il mito, presente già in Ferecide, Sofocle e in Euripide, assumerà nuovi significati in Ovidio (*Met.* IV, 665 ss.) e in Igino (*De Astr.* II, 9) nonché ripreso da Manlio (*Astr.* I, 350-360) e da Nonno di Panopoli (*Dionys.* III, 123-147). Andromeda è colei che viene sacrificata secondo il responso dell'oracolo di Ammone, in quanto la madre Cassiopea, si era vantata di superare la bellezza delle Nereidi, provocando l'ira di Poseidone che mandò un *Ketòs* a devastare le spiagge e il mare antistante il regno di Cefeo. Dopo un lungo combattimento, sarà Perseo a pietrificare il mostro marino con l'ausilio della testa della Gorgone e a liberare Andromeda dalle catene che la tenevano imprigionata allo scoglio. Igino ci informa inoltre che, proprio per il valore dimostrato dalla fanciulla, Minerva mossa da compassione, la pose tra le stelle. Il mito di Andromeda divenne oggetto di un'interpretazione allegorico-morale in un poemetto giambico sulla vanità della vita di Giorgio di Pisidia (VII secolo d.C.), in cui il mostro viene paragonato alle passioni che divorano l'anima (Andromeda), che viene salvata soltanto potendosi elevare al cielo, attraverso l'incontro con le virtù (Perseo). AA. VV. *Andromeda* in "*Enciclopedia dell'Arte Antica Classica e Orientale*", voll. I, Roma 1963, pp. 362-363.

[42] Nonno di Panopoli (*Dionys.* II, 10-11) narra che Ampelos, consigliato da Ate sotto mentite spoglie, decise di cavalcare un toro. Quest'ultimo imbizzarritosi, disarcionerà Ampelos trovando la morte alla presenza di Dioniso, che affranto lo salverà dall'Ade tramutandolo in un tralcio di vite. Ovidio fa di Ampelos il satiro più vicino a Dioniso all'interno del suo corteo. Caduto da un olmo, sul quale si era arrampicato, trasformerà la sua anima in una stella e verrà posto tra le costellazioni. Difficile appare oggi confermare i soggetti raffigurati sulla predella per via delle grandi lacune presenti. Si deve ad A. Carandini, la supposizione che vede in origine la presenza del mito di Ampelos e Kissòs nella predella, per via della rappresentazione della testa del satiro conservatasi nel mosaico e in quanto sarebbero in esatta correlazione con la vittoria di Dioniso su Licurgo e l'apoteosi di Ambrosia nel pavimento dell'esedra meridionale raffigurati.

[43] Sia Ercole che Dioniso saranno accolti tra gli dèi solo dopo aver terminato tutte le loro imprese terrene. Per quanto riguarda Ercole, questo avverrà dopo la sconfitta

dei Giganti, rappresentata nell'esedra orientale della sala mentre per Dioniso avverrà dopo la sconfitta dei suoi oppositori che, nell'esedra meridionale, vengono rappresentati da Licurgo, il re di *Thracia*, avverso al culto del dio nelle sue terre. Una volta che gli dèi per ragione o forza ebbero riconosciuto la loro potenza, Ercole ascenderà per volere di Zeus e Atena all'etere, su una biga splendente, così come fu per Dioniso, condividendo quest'ultimo la tavola con il padre Zeus, Apollo ed Ermes (*Dionys.* IV, 973-978). Riguardo le altre apoteosi, riprese da antichi miti eziologici o agrari, rivisitati in forma escatologica, questi riguardano: Kissòs, giovane amato da Dioniso e al momento della morte mutato in edera; Dafne, amata da Apollo e trasformata in alloro; Ciparisso, amato da Apollo e tramutato in Cipresso ed Endimione, amato da Selene e salvato dall'Ade attraverso il sonno eterno. A questi si aggiunge Ambrosia, presente nella scena della sconfitta di Licurgo, tramutata da *Géa,* la Terra, in sarmento di vite. V. Magro, *Per un'interpretazione salvifica dei temi e delle iconografie dei mosaici della Villa del Casale di Piazza Armerina*, cit., Palermo 2024, pp. 16-21; 24-26.

[44] "similans convexi climata caeli" (*Iust.* III, 91ss.). AA. VV. *Apoteosi* in "*Enciclopedia dell'Arte Antica Classica e Orientale*", voll. I, Roma 1963, pp. 489-496.

[45] Narra Erodoto (*Hist.* I, 23-24) che Arione cantore e musico di Metimna, cittadina sull'isola di Lesbo, dopo aver dimorato a lungo alla corte di Periandro, tiranno di Corinto, decretò di spostarsi in Sicilia, dove grazie alla sua arte accumulò molte ricchezze. Deciso di tornare a Corinto, salpò dall'Italia su una nave diretta in Argolide. Durante il viaggio di ritorno i marinai cospirarono di uccidere e derubare il cantore e giunti lontano dalla costa gli fu data la possibilità di scegliere tra un suicidio o di essere gettato in mare; egli chiese allora di poter cantare ancora una volta prima di gettarsi. Suonando la sua *lyra* intonò un canto di lode agli dèi, attirando attorno alla nave vari delfini e una volta gettatosi, uno di loro lo caricò sul dorso, conducendolo per volere di Apollo e Poseidone sulla terra ferma, presso Capo Tenaro, in Argolide. Ma un'altra versione, rintracciabile in Igino, racconta che Apollo stesso cercò di avvertire il suo protetto del pericolo, giungendovi in sogno e consigliandogli al momento opportuno di intonare un canto e di fidarsi "di quelli che sarebbero venuti in aiuto" (Hyg. *Fab.* IV). Una volta giunto sulle coste della Laconia, trasportò tra le stelle sia Arione che il delfino. Giulio Guidorizzi, *Igino. Miti*, Milano 2000, pp. 135-136.

[46] AA. VV. *Apoteosi*, cit., Roma 1963, p. 496.

[47] Cicerone, secondo un pensiero permeato da concetti stoico-pitagorici, così scrive: "Agli uomini è impartita un'anima che emana da quei fuochi eterni che voi chiamate stelle e astri […]" (*Somn. Scip.* IV). Macrobio, in un discorso molto più esteso, asserisce anche che "l'uomo ha ricevuto una parte di quella stessa anima o intelligenza che dà il moto a queste sostanze divine". Dobbiamo comunque ricordare che all'interno della teurgia costituita dagli Oracoli Caldaici sono presenti con una certa frequenza le metafore della luce, con rimando frequente a scintille o piccoli fuochi. L. Rougier, *La Religione astrale dei Pitagorici*, cit. Forlì 2021, p. 77.

[48] Un'analoga teoria si trova già nell'Inno Orfico 12, ripresa successivamente da Servio (*In Verg. Aen.*, 6, 395) L. Simonini, *Porfirio*, cit., Milano 2006, p. 193.

Contribution subjected to double-blind peer review process by one reviewer and plagiarism check with positive outcome.

Received: 03/10/2025
Approved: 16/10/2025

Papireto IV (2025) - pp. 105-122
ISSN 2974-668X
DOI: 10.57661/papireto/0405

Strategie di potere e culto divino: la divinizzazione di Antinoo nell'Impero Romano

Alessandra Randazzo
Independent researcher

Power Strategies and Divine Cult: The Deification of Antinous in the Roman Empire

Abstract: This study examines the death and subsequent deification of Antinous (110-130 AD) within the political, religious and cultural context of the Roman Empire under Hadrian (76-138 AD). Through the analysis of literary and iconographic sources, it is shown that the event was not isolated episode, but rather an integral part of an imperial strategy aimed at strengthening the princeps' legitimacy and stabilizing the political, religious and social order on an imperial scale. Antinous' transformation into Antinous -Osiris and the foundation of Antinopolis represented instruments of cultural and religious integration, capable of uniting Egypt, the eastern provinces and Greek communities around a shared model of rebirth and regeneration. The spreading of the cult through statues, medallions and the participation of local elites illustrates the close connection between political strategy. Imperial ideology and symbolic representation. From this perspective, he story of Antinous offers an indisputable example of how religion, art and power can converge to strengthen the centrality of the princeps, outlining a model of governance founded on cohesion, stability and imperial continuity.

Keywords: Antinous, Hadrian, deification, Rome, Egypt

> Durante un viaggio sul Nilo [Adriano] perse Antinoo, il suo favorito, e per questo giovane pianse come una donna. Riguardo a questo incidente ci sono voci diverse; perché alcuni affermano che si era dato la morte per Adriano, e altri, ciò che suggeriscono sia la sua bellezza che la sensualità di Adriano[1].

Nel panorama del mondo romano del II secolo d.C. pochi personaggi hanno suscitato un fascino così persistente e controverso come Antinoo (110-130 d.C.) [fig. 1], il giovane della Bitinia la cui

CC BY ND

Figura 1. Antinoo nelle sembianze di Dioniso, frammento di statua colossale, Londra, British Museum. © The British Museum.

morte prematura, avvenuta nel 130 d.C. durante un viaggio lungo il Nilo, diede origine a un culto senza precedenti.

Celebrato in tutto l'impero come eroe, semidio e divinità, Antinoo si pone al centro di un complesso fenomeno storico, artistico e religioso che continua a interrogare la storiografia contemporanea. La molteplicità delle fonti (letterarie, epigrafiche e iconografiche) riflette non soltanto la centralità della sua figura nella cultura imperiale tardo-adrianea, ma anche le tensioni identitarie, politiche e simboliche dell'epoca.

Il presente lavoro si pone come prosecuzione del precedente incentrato sui misteri di morte e rigenerazione in epoca adrianea[2]. Dopo la sua morte, infatti, Antinoo viene divinizzato e venerato come Antinoo-Osiride, una divinità nella quale si può riconoscere un duplice aspetto di resurrezione e rigenerazione, in quanto risorge dalla morte per annegamento e favorisce il ritorno della piena in un periodo in cui l'Egitto era funestato da una grave siccità[3]. Negli anni successivi, e fuori dal territorio egizio, il culto di Antinoo si declina secondo le credenze locali o in base all'importanza attribuita al giovane[4].

Il culto promosso da Adriano (76-138 d.C.) risulta quindi essere non soltanto il riflesso dell'ideologia neo pitagorica[5] dell'imperatore, ma anche una scelta necessaria per restituire la stabilità politica e religiosa che non soltanto nell'oriente romano si era perduta negli ultimi anni (i primi del principato di Adriano).

Al fine di individuare il motivo per cui l'imperatore divinizza il suo *eromenos* e ne promuove il culto (che trova così larga presa e diffusione nell'impero) è necessario dunque indagare il contesto in cui ciò avviene.

Occorre innanzitutto escludere ogni afflato romantico dalla scelta. La letteratura contemporanea ha costruito un'immagine sentimentale dell'imperatore, per via soprattutto della reazione descritta dall'Historia Augusta conseguentemente alla morte del giovane. Sebbene non si possa escludere l'assenza di una forte affezione al ragazzo, bisogna porre un particolare accento sul ruolo di Adriano nell'impero, sulla sua strategia politica e sui suoi timori.

Quando Adriano sale al potere, nel 117 d.C., è ancora in atto la disastrosa guerra partica promossa dal suo predecessore (e padre adottivo) Marco Ulpio Traiano (53-117 d.C.). Il conflitto, iniziato nel 113 d.C., aveva non soltanto lo scopo di ottenere il controllo delle rotte commerciali in Mesopotamia e Armenia, ma rispondeva soprattutto al desiderio di Traiano di emulare le gesta di Alessandro Magno e Cesare[6], e che in parte lo aveva già motivato nella conquista della Dacia tra il 101 e il 106 d.C.

Quando però venne elevato alla dignità imperiale, Adriano mise in atto una politica contrastante di pace, che guardava alla *pax Augu-*

Figura 2. Aureo di Adriano che rappresenta la dea Roma seduta, dritto: IMP CAESAR TRAIAN HADRIANVS AVG – capo laureato, drappeggio, corazza e busto a destra, rovescio: PM TR P COS III – Roma seduta a sinistra, con Vittoria e lancia, serpente su altare a destra, 119-122 d.C. © Antiqva.org. Figura 3. Aureus del 121 d.C. che raffigura il *Saeculum Aureum* al rovescio. © numisma.com

stea, ma che teneva conto più di ogni altra cosa delle molteplici criticità provocate dalla politica bellica del suo predecessore:

> Proprio allora, infatti i popoli sottomessi a Traiano tendevano a recuperare la loro autonomia; i Mauri non risparmiavano le provocazioni, i Sarmati erano già pronti alla guerra, la situazione della Britannia sfuggiva al controllo dei Romani, l'Egitto era sconvolto dalle rivolte, la Libia e la Palestina, infine, erano percorse da fremiti di ribellione. Per questo egli abbandonò tutte le province situate a est dell'Eufrate e del Tigri seguendo, come egli diceva, l'esempio di Catone che concesse l'indipendenza ai Macedoni perché non gli era possibile tenerli a freno. Inoltre, visto che il re Partamasiri, già posto da Traiano a capo dei Parti, non aveva molta autorità su di essi, lo ridusse al rango più modesto di capo di alcune popolazioni vicine. […] Nel frattempo fece abbandonare molte province conquistate da Traiano, e fece demolire, deludendo l'aspettativa generale, il teatro che il suo predecessore aveva fatto erigere nel Campo Marzio […][7].

La rottura imposta da Adriano rispondeva a necessità concrete. Non poteva definirsi una mera volontà personale, visto che le pressioni del mondo esterno su Roma si facevano di giorno in giorno più pressanti[8]. L'impero non disponeva più dei mezzi per affrontare nuove conquiste e sostenere il peso di un territorio così vasto, e le sue forze erano assorbite già solo dal mantenimento dell'ordine, come in Giudea[9], in Mauretania[10], in Egitto e in Britannia[11].

La Roma teorizzata da Adriano era la divinità seduta che nel 121 d.C. fece collocare all'interno del Tempio di Venere e Roma, con lancia e scudo deposti al suo fianco[12] e il *palladium* in mano, simbolo di eternità [fig. 2]. La politica del *princeps* votata alla pace e all'abbandono delle conquiste viene suggellata quello stesso anno in occasione della festa dei *Parilia*, quando l'imperatore restituisce i cippi del *pomerium*, che definivano il confine sacro della città e la cui estensione era autorizzata soltanto in caso di ampliamento dell'impero[13].

Il processo di pacificazione e di stabilizzazione messo in atto da Adriano è centrale nella costruzione del culto di Antinoo, poiché con e tramite questo l'imperatore cerca di ripristinare un senso di ordine e unità sociale e religiosa all'interno dell'impero.

In questo contesto è emblematica la coniazione, nello stesso 121 d.C., di un aureo [fig. 3] recante sul rovescio l'immagine di

> un uomo in piedi […] nudo fino alla cintola che regge con la mano sinistra un globo sormontato da una fenice. L'immagine dell'uomo è racchiusa in una cornice ovale alla quale egli si tiene con la mano destra[14].

Dove la fenice, che a Roma veniva identificata con la persona dell'imperatore[15], e che

Figura 4. Busto ritratto in marmo di Sabina nella versione più semplificata della sua acconciatura, II secolo d.C. (Tratto da T. Opper, *Hadrian. Empire and conflict*, Londra 2008, p.200, fig.184)

simboleggiava l'avvento di un nuovo mondo, si fa veicolo di un potente messaggio di rinnovamento. Il *bennu* (questo il suo nome egizio) dapprima simbolo del Sole in Egitto (per via del suo colore e di una legge di somiglianza), poi identificato con Ra e infine con Osiride smembrato, morto e resuscitato, era legato alla creazione del mondo, all'altura emersa dalle acque primordiali e al canto sublime che fece versare le prime lacrime all'occhio di Ra dando origine alla creazione del mondo.

Nell'epoca in cui Adriano cominciò a diffonderne l'immagine, tuttavia, il significato assunto dalla fenice fu conseguente.

> Era un messaggio d'eternità, ma di un'eternità […] cosmica, dal momento che il messaggio era rafforzato dalla presenza dello zodiaco sul rovescio dell'aureus del 121.
>
> Tale messaggio poteva essere sintetizzato in tre parole: un Grande Anno, all'interno di un movimento infinito del Tempo, un movimento ciclico che, sull'aureo di Adriano, è perfettamente simboleggiato dallo zodiaco. Infatti il movimento del Tempo – che era eterno, è bene ribadirlo – percepito dagli uomini per tramite di quel messaggio straordinario che era la fenice, corrispondeva al moto del cosmo intero. Siffatto movimento era naturalmente armonioso e rinviava alla musica delle sfere e, in ultima analisi, a Dio stesso […]. Ma se il Dio del mondo aveva un nome incerto, la divinità terrestre aveva, di contro, un nome più prosaico. Si chiamava Roma, e ciò ci riporta all'Urbe e al suo principe[16].

Legata al globo, questa idea di eternità rinviava non ad Adriano, ma a Roma e al suo dominio ormai consolidato sul mondo, come ebbero da riconoscere e celebrare i maestri della seconda sofistica[17].

Tuttavia, l'adozione di questo simbolismo non si esaurisce nella sfera numismatica, ma trova un corrispettivo diretto nell'immagine pubblica dell'imperatore e della sua consorte. All'idea di rinnovamento che Adriano diffonde partecipa, infatti, anche la ritrattistica ufficiale: un processo di cambiamento che si rende evidente, ad esempio, nell'evoluzione dei ritratti di Vibia Sabina (83–136 d.C.), la quale progressivamente perde la definizione opulenta e sontuosa delle pettinature di età flavia e traianea, a favore di linee più basse e meno verticali, e un graduale avvicinamento alla sobrietà classica[18] [fig. 4]. È utile in questo senso quanto riferisce Benedetta Adembri:

> Ormai consolidato il potere e superata la necessità di ribadire in maniera esclu-

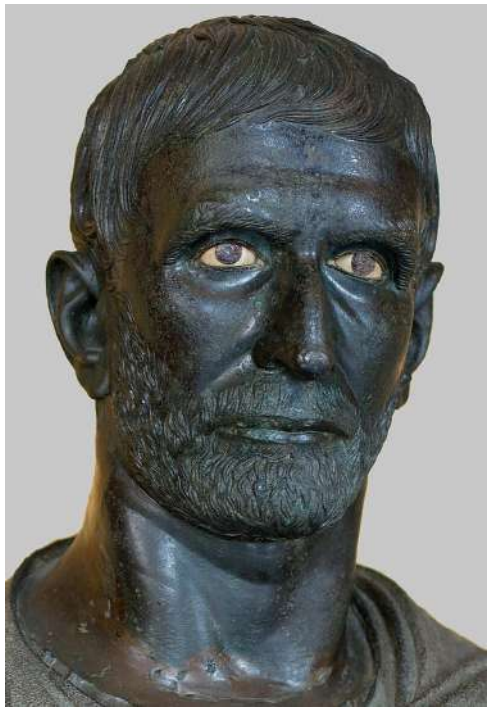


Figura 5. *Bruto capitolino*, bronzo, Roma, Musei Capitolini, III secolo a.C. © Matthias Kabel

> siva la legittimità della discendenza da Traiano, e scomparsi anche i membri della famiglia Ulpia, Adriano può esprimere appieno il suo programma politico – programma che registra una svolta in senso "greco", secondo una visione del mondo influenzata dalla Seconda Sofistica e che si rinsalda dopo il secondo soggiorno ad Atene […]. In tale processo di ellenizzazione cambia anche il messaggio di comunicazione del programma politico affidato all'immagine ufficiale di Adriano e della consorte, che tende a una idealizzazione ispirata alla classicità, intesa come passato mitico a cui ci si vuole riallacciare, quasi a sottolineare una continuità con l'età del massimo splendore della civiltà greca[19].

Nella definizione dei propri tratti estetici Adriano adotta consapevolmente un registro che richiama la tradizione repubblicana dell'Urbe: non soltanto quindi un'estetica di matrice greca, ma anche i costumi arcaici romani, quando (almeno fino al III secolo a.C.) gli uomini portavano barba, baffi e capelli incolti[20] [fig. 5]. D'altronde, nel 121 d.C. Adriano partecipa a una propaganda finalizzata a veicolare di sé l'immagine di nuovo fondatore dell'Urbe.

La coniazione dell'aureo avviene nell'anno in cui il *princeps* sentiva la sua posizione in Italia completamente sicura. Aveva rimosso l'opposizione[21], placato il popolo[22], riorganizzato i confini, e si preparava a ispezionare le truppe e porre un accento di unità anche in materia religiosa: rafforzare il culto dell'imperatore e riunire tutti gli dèi in un solo Pantheon.

Alla città di Roma, sotto il nuovo *princeps*, viene riconosciuto un nuovo principio regolatore[23], lo stesso del padre degli dèi[24], ma è il primo tra i Romani ad essere identificato come *kosmetes*, per riprendere la terminologia di Elio Aristide, o come *conditor*[25], per usare il termine latino

> ovvero colui il quale dà ordine, crea armonia, instaura un ordine universale analogo a quello che vide la vittoria degli dèi dell'Olimpo sui Titani[26].

Già sotto Augusto si osserva un uso programmatico dell'iconografia gioviale a legittimazione del potere imperiale. Ben prima che Adriano venisse adorato come Zeus Olympios in Grecia e in Asia Minore nel corso del suo viaggio in Oriente (128-134 d.C.) il primo imperatore di Roma si fa raffigurare con attributi propri di Giove (nudità eroica, posa stante con scettro e aquila, posizione di supremazia) come in un celebre cammeo di onice [fig. 6] o nelle emissioni monetarie in cui il suo busto è affiancato al fulmine e all'aquila gioviana. Tali immagini non implicano una identificazione diretta col dio, ma piuttosto l'assimilazione simbolica del princeps al garante dell'ordine cosmico e politico, in linea con il programma ideologico che lo presenta come *princeps* e *pontifex maximus*.

L'assimilazione all'Olimpio trova, in epoca adrianea, un riscontro iconografico e architet-

Figura 6. Gemma augustea, 9-12 d.C., onice, Vienna, Kunsthistorisches Museum. © Kunsthistorisches; Figura 7. Moneta romana raffigurante la dea Tellus reclinata, dritto: HADRIANVSAVGCOSIIIPP - Capo coronato d'alloro, Busto drappeggiato rivolto a destra, verso: TELLVSSTABIL Exe: SC - Tellus reclinata e rivolta a sinistra, poggiando mano su globo e con ramo. © Antiqva.org.

tonico. La visita imperiale ad Atene, da settembre 128 a marzo 129 d.C., segna il compimento dell'obiettivo di Adriano di riaffermare la *polis* quale centro spirituale del mondo greco e di rafforzare i legami panellenici dell'Impero. Durante l'inverno ateniese (quando, secondo le fonti, ascoltò anche la prima apologia del cristianesimo) l'imperatore proseguì una politica di tolleranza religiosa e di ampio mecenatismo edilizio[27]. Tra i progetti di maggior rilievo spicca il gigantesco santuario di Zeus Olympios, i cui lavori Adriano aveva ripreso già nel 124 d.C., (probabilmente in coincidenza con la sua prima iniziazione ai Misteri Eleusini[28]), ma che non aveva avviato ex novo[29]. Del santuario, consacrato al culto imperiale sin da Augusto[30], Adriano ridefinì il contesto sacro con la realizzazione del grande recinto in bugnato e l'erezione, nella cella, della colossale statua crisoelefantina di Zeus[31].

L'Olympeion assunse così un significato politico di primo piano come centro di un'unità panellenica attentamente promossa. Intorno al santuario Adriano radunò la lealtà delle città -stato elleniche, tradizionalmente divise, trasformandolo nel fulcro religioso e culturale di Atene splendidamente ristrutturata. Per Adriano il mondo greco rappresentava infatti il fondamento per la stabilità d'Oriente e dell'impero, una cultura "cuscinetto" tra Roma e i regni d'Oriente. Sorprende poco, quindi, che alla consacrazione della cella nel 129 d.C. i sudditi ateniesi, già esaltati dalla presenza del munifico *princeps* e dalla rinascita economica e culturale della città, abbiano risposto con entusiasmo, innalzandolo idealmente a Zeus Olimpio in terra[32].

Non soltanto il patriottismo greco fu l'elemento sul quale Adriano agì. Come scrive Thorsten Opper in merito alla fondazione di Antinopolis, c'era la tensione verso una generale politica di rafforzamento dell'elemento greco nelle province orientali, e la strategia attuata dall'imperatore sembrava particolarmente acuta sulla scia delle minacce interne ed esterne che l'impero orientale doveva affrontare[33].

Malgrado nel 128 d.C. la rappresentazione della Dea Roma seduta e con le armi deposte al suo fianco fosse diventata quasi un *topos* nelle emissioni monetali e nell'architettura adrianea, la *Tellus stabilata* celebrata[34] [fig. 7] non era ancora una realtà. Le divergenze culturali e religiose delle province d'oriente erano una questione sulla quale già il suo predecessore aveva dibattuto[35] e con la quale Adriano stesso si era confrontato con lungimiranza nell'inverno ateniese a cavallo tra il 128 e il 129 d.C., ma sono anche un argomento sul quale Adriano decide di intervenire attivamente e capillarmente in seguito alla morte del suo favorito Antinoo.

La morte di un dio

Figura 8. *Osiri-Antinoo*, II secolo d.C., (proveniente dall'Antinoeion di Villa Adriana), Città del Vaticano, Musei Vaticani, Museo Gregoriano Egizio. © Musei Vaticani.

Già prima della visita imperiale, Alessandria era stata scossa da violenti disordini religiosi. L'*Historia Augusta* ricorda che la riscoperta del culto di Apis aveva provocato conflitti tra le comunità cittadine, ciascuna delle quali rivendicava il diritto a ospitare la nuova manifestazione del dio[36]. Poco dopo, nuovi tumulti furono innescati dalla diffusione del Cristianesimo, percepito ancora come una corrente separata dell'ebraismo[37] ma già capace di generare tensioni. Quale che fosse la causa, la notizia di sommosse nella capitale egiziana non poteva che destare grave preoccupazione: Alessandria, dopo Roma, era la città più importante dell'impero, cuore economico, religioso e culturale di tutto l'Oriente mediterraneo.

Il suo porto costituiva infatti il principale snodo commerciale imperiale: da esso transitava circa un terzo del frumento destinato a Roma[38], insieme a materiali preziosi (marmi, porfidi, graniti, alabastri) fondamentali non solo per l'edilizia ma anche per la propaganda architettonica imperiale. La città ospitava inoltre una delle più importanti zecche, destinata a coniare monete in lingua greca per le province orientali, strumenti di circolazione economica e al contempo veicolo di propaganda politica[39]. La pacificazione di Alessandria rappresentava dunque per Adriano una priorità assoluta, poiché da essa dipendevano l'approvvigionamento alimentare[40], la stabilità finanziaria e la legittimità religiosa dell'impero.

La visita dell'imperatore nel 130 d.C. si inserisce in questo contesto: egli promosse restauri[41], partecipò a cerimonie pubbliche, frequentò il *Museion* e la Biblioteca, e soprattutto adottò una politica di concessioni ed elargizioni alla città, come egli stesso ricorda in una lettera indirizzata al cognato Lucio Giulio Serviano[42]. Tali interventi non solo rafforzavano la stabilità della metropoli, ma rinsaldavano il legame di Adriano con la componente ellenica della popolazione alessandrina, in continuità con quanto già realizzato in Grecia con il completamento del santuario di Zeus Olympio ad Atene. Pochi mesi più tardi, sulla riva orientale del Nilo, in corrispondenza del luogo della morte di Antinoo, l'imperatore fondava la nuova città di Antinopoli[43].

La nuova città, nodo strategico all'inizio della *Via Hadriana*, oltre a costituire uno scalo commerciale complementare a Copto[44], rappresentava il cuore politico e religioso della divinizzazione del giovane bitinio. Qui Antinoo veniva venerato come nuovo Osiride [fig. 8]: la sua morte e resurrezione nel fiume assurgevano a mito fondativo, capace di ricollegare l'imperatore al controllo dell'ordine cosmico e al rinnovamento perpetuo della vita. In un contesto segnato da tensioni religiose e da fragili equilibri sociali, il culto di Antinoo offriva ad Adriano uno strumento straordinariamente efficace di integrazione e di consenso, capace di parlare simultaneamente ai Greci, agli Egizi e alle comunità orientali.

In questo quadro, la divinizzazione di Antinoo-Osiride non fu un atto esclusivamente privato o commemorativo, ma il prodotto di una precisa strategia politico-religiosa. Essa rispondeva alla necessità di stabilizzare l'Egitto e, insieme, di riaffermare a livello imperiale

l'ideologia della rigenerazione e del rinnovamento su cui Adriano intendeva fondare il proprio principato.

Per comprendere meglio tale fenomeno è necessario risalire agli avvenimenti dell'ottobre del 130 d.C. Nella seconda metà di Ottobre, il corteo imperiale raggiunse, risalendo il Nilo, la città di Hermopolis, in concomitanza con due festività di particolare rilievo: la tradizionale festa del Nilo (22 ottobre) e la commemorazione della morte di Osiride (24 ottobre). Fu forse proprio in quel giorno che Antinoo annegò[45].

Sulle circostanze dell'evento incombe tuttavia un interrogativo, sollevato in particolar modo da Cassio Dione, anch'egli originario della Bitinia, il quale riferisce che Antinoo, *eromenos* dell'imperatore,

> era morto in Egitto, sia che fosse caduto nel Nilo, secondo quanto scrive Adriano, sia che fosse stato immolato in sacrificio, secondo la verità dei fatti. Infatti Adriano […] era sempre stato molto superstizioso e ricorreva ad indovini e ad arti magiche d'ogni genere[46].

Il sacrificio menzionato da Cassio Dione, potrebbe essere stato motivato (come è stato ipotizzato) da una profezia di origine oscura attribuita al mago Pachrates[47] (II sec. d.C.), secondo la quale la vita e la salute dell'imperatore sarebbero state garantite soltanto attraverso il sacrificio volontario di un individuo. Tale predizione risulterebbe coerente con l'oroscopo di Adriano, secondo il quale

> trovandosi nel proprio domicilio, concede i suoi anni completi, ovvero cinquantasei; e giacchè Venere lo favorisce, concede altri sei anni, in totale sessantaquattro[48].

Nel 130 d.C. il principe si trovava al suo cinquantaquattresimo anno e, avvicinandosi all'età che l'oroscopo prospettava come limite, potrebbe aver cercato di propiziare l'estensione della propria esistenza invocata dal vaticinio[49].

Non è inverosimile ritenere che Pachrates fosse a conoscenza di tali previsioni astrologiche, in particolare del riferimenti ai sei anni supplementari. In questo contesto, il sospetto di un possibile complotto per eliminare il favorito dell'imperatore, in un momento in cui la malattia[50] induceva Adriano a riflettere angosciosamente sulla successione, appare plausibile. Tuttavia, anche la sola figura di Pachrates sarebbe sufficiente a spiegare il vaticinio, se si accetta, come ricorda Daniele Salvoldi citando le *Vite dei quattro tiranni*, la rappresentazione stereotipata degli Egiziani come "astrologi, indovini e ciarlatani"[51].

Andrea Carandini ha inoltre avanzato l'ipotesi che a suggerire il sacrificio del giovane ad Adriano possa essere stata la poetessa Giulia Balbilla[52], principessa e poetessa erudita di Alessandria, al seguito della famiglia imperiale in Egitto e molto vicina all'imperatrice Sabina (83-136 d.C.).

Poche restano, in ogni caso, le notizie certe sulle cause della morte di Antinoo. Lo stesso racconto dell'*Historia Augusta* che parla di un semplice incidente risulta debole. Eppure, le fonti e la storia, le scelte strategiche fatte da Adriano conseguentemente alla morte del ragazzo, riescono a spiegare in diverso modo e misura ben quattro ipotesi: sacrificio volontario, sacrificio indotto, omicidio politico, incidente.

Le fonti presentano Antinoo come un giovane originario di Claudiopolis (Bolu, nell'odierna Turchia), in Bitinia. Le sculture che lo raffigurano ne evidenziano la bellezza e la forza fisica, e difatti Adriano era solito portarlo con sé a caccia. Ma è soprattutto descritto come il suo *favorito* e, dalle evidenze cronologiche, gli studiosi hanno collocato il loro incontro nel 123 d.C., quando Antinoo era un ragazzo di tredici anni e Adriano un uomo di quarantasette[53].

Circa la natura del legame che i due instaurano, i contemporanei non avevano dubbi e la nota inclinazione di Adriano ad avere rapporti con persone del proprio sesso è spesso richiamata per spiegare l'intensità del suo attaccamento al giovane. Tuttavia, le fonti non con-

sentono di stabilire con certezza se il *princeps* fosse omosessuale in senso moderno[54]: la libertà sessuale che vigeva a Roma era tale da seminare ancora oggi qualche dubbio. Per un romano sottomettere un uomo era la massima espressione di virilità, e a tale prassi non si erano sottratti neppure gli imperatori precedenti[55], purchè il partner non fosse un uomo libero[56], diversamente dall'uso greco.

Ci sono buone ragioni per ritenere che il rapporto tra Adriano e Antinoo si inserisse nel modello pederastico di tradizione greca, soprattutto se si considera che l'educazione romana scoraggiava la sottomissione dei giovani nati liberi. In ambito ellenico, invece, era socialmente accettato che un adolescente intrattenesse una relazione con un uomo più anziano, al punto che questo poteva diventare un naturale rito di passaggio: l'adulto, l'*erastès*, ricopriva il ruolo attivo, mentre il giovane, l'*eromenos*, quello passivo. Tale rapporto, tuttavia, era concepito come transitorio e cessava quando il ragazzo, con la comparsa della barba e il progressivo irrobustirsi del corpo (più o meno intorno ai diciotto anni di età), perdeva le caratteristiche di giovinezza che ne avevano reso possibile l'iniziazione[57].

Al momento della morte, il rapporto pederastico con Adriano poteva verosimilmente considerarsi concluso e Antinoo, ormai *neanískos*, attraversava la delicata fase di transizione dall'adolescenza alla maturità psicologica e intellettuale. Le fonti antiche delineano infatti i *neanískoi* in maniera ambivalente: talvolta come giovani già formati e dotati di saggezza, talaltra come individui ancora impazienti, inclini agli impulsi e desiderosi di affermarsi[58].

Rimane difficile determinare con precisione il grado di maturazione psicologica e personale raggiunto da Antinoo al momento della morte, così come valutare l'eventuale incidenza dell'irrequietezza propria della giovane età sulle sue decisioni. In tale prospettiva, l'ipotesi di un sacrificio volontario volto a prolungare la vita dell'imperatore (in accordo con le predizioni oracolari) può costituire una spiegazione plausibile, successivamente reinterpretata dalle fonti contemporanee, forse su impulso dello stesso *princeps*, come un incidente funzionale a garantirgli l'immortalità[59]. Analogamente, la possibilità di un sacrificio rituale risulterebbe comprensibile qualora la vulnerabilità di un giovane di umili origini fosse stata strumentalizzata all'interno di un disegno di portata eccezionale.

In questo contesto, è stata recentemente avanzata l'ipotesi che la morte di Antinoo sia avvenuta il 22 ottobre (e non il 24, giorno della commemorazione di Osiride) in coincidenza con la festa dei Neiboa, la quale potrebbe essere collegata, almeno simbolicamente, all'*Heb-Sed* o festa giubilare[60]. Quest'ultima era una cerimonia volta a verificare la capacità del sovrano di continuare a regnare e, nel caso di Antinoo, la coincidenza rituale avrebbe potuto essere interpretata come un mezzo per consentire ad Adriano di "rinascere" in un corpo più giovane, rafforzando così il senso di rigenerazione implicito nel sacrificio.

Per quanto riguarda l'ipotesi di un omicidio a sfondo politico, le motivazioni possono essere individuate nell'urgenza di Adriano di definire una successione dinastica (anche alla luce del progressivo deterioramento delle sue condizioni di salute[61]) e nel timore dei dignitari che la scelta potesse ricadere proprio sul giovane bitinio[62], sempre al fianco dell'imperatore. Quale che fosse la causa della sua morte, Adriano ne sancì comunque la divinizzazione.

Nel contesto egiziano, inoltre, esistevano tutte le condizioni perché il programma ordinatore dell'imperatore trovasse concreta attuazione mediante la sovrapposizione cultuale di Antinoo con la figura di Osiride, dando così origine al culto di Osiride-Antinoo.

Si tentò così di contrapporre, alla presenza sempre più rilevante e alla diffusione della comunità cristiana in Oriente (e ai disordini sociali che essa generava tra le comunità greche, egiziane, ebraiche e cristiane) un culto in grado di integrare e ricomprendere le principali differenze religiose. Il parallelismo con Osiride si rivelava particolarmente funzionale: nel contesto greco-romano si riteneva infatti che la divinità fosse morta per annegamento e, in quanto dio dell'agricoltura e della rinascita, incarnava la speranza di una rigenerazione anche materiale. Tale aspetto assumeva un

Figura 9. Ritratto del giovane Adriano, Madrid, Museo del Prado. © Prado; Figura 10. Aureo con Adriano sul recto e Traiano e Plotina divinizzati sul verso, Londra, British Museum, 128-138 d.C. © The British Museum.

rilievo ulteriore alla grave siccità che affliggeva l'Egitto (problema di immediata ricaduta anche per Roma).

L'annegamento di Antinoo costituiva il fondamento della sua apoteosi: morendo nel Nilo, egli veniva assimilato a Osiride (identificato con Hapi, il dio dell'inondazione[63]) e ai cicli vitali del fiume. Secondo la concezione egizia, l'acqua della piena, motore della rifioritura agricola, rappresentava la rinascita del dio agricolo per eccellenza e il principio che ricomponeva le sue membra disperse. L'immersione nel Nilo non era per Antinoo solo una morte fisica, ma l'ingresso in uno stato privilegiato dell'aldilà: acquisiva così lo status di *hsy*, ossia "glorificato", titolo riservato a coloro che, morendo nelle acque sacre, erano accolti tra i beati dell'Oltretomba[64].

A conferma, una formula egizia recita:

> Parole dette da Horus agli annegati, ai capovolti […]. O voi annegati nell'oscurità, negli abissi, le cui braccia sono vicine alle loro facce. O voi le cui facce sono capovolte nell'Aldilà, le cui colonne vertebrali sono nella piena, o voi che nuotate negli abissi […]. Voi prendete la giusta via negli abissi per mezzo delle vostre gambe, le vostre gambe non sono ostacolate, voi provenite dalla piena, cadete nella vostra corrente, nuotate nella grande inondazione, approdate alle sue sponde. I vostri corpi non odorano di putrefazione, la vostra carne non si decompone, avete potere sulla vostra acqua, respirate perché è ciò che ho voluto. Voi siete davvero coloro che sono negli abissi, gli annegati che seguono il mio corpo il quale porta vita alle vostre anime[65].

Il culto di Osiride-Antinoo assunse anche una significativa valenza politica[66]. Esso consentiva ad Adriano di proporre un modello religioso inclusivo, in grado di integrare elementi egizi, greci e romani e di offrire un punto di convergenza simbolica per le comunità locali[67]. La divinizzazione del giovane permetteva di neutralizzare potenziali conflitti confessionali, sostituendo pratiche settarie con un culto nuovo, direttamente legato al potere del *princeps*[68]. Così il programma ordinatore di Adriano trovava attuazione concreta attraverso un dispositivo religioso che legittimava la sua presenza in Egitto, rafforzava il controllo sulle risorse fondamentali dell'impero e garantiva al contempo la sopravvivenza della memoria di Antinoo all'interno di una cornice cultuale condivisa.

L'episodio segna anche un consolidamento della definizione di Adriano come *renatus*[69] [figg. 9 e 10]: la "nuova" vita dell'imperatore, già avviata con la sua ultima partecipazione ai Misteri Eleusini nel 128, trova nella morte di Antinoo una più netta riaffermazione, coerente con il tema di rigenerazione e rifondazione che percorre tutto il principato.

A sostenere l'ipotesi di un suo ruolo attivo nella morte del giovane è l'interpretazione riportata da Yves Roman:

Figura 11. *Obelisco del Pincio*, monumento in stile egizio che presenta in geroglifici il culto di Antinoo, granito rosa, Roma. © courtesy of the author

> Quella esposta di seguito è solo un'ipotesi che deriva da un accostamento che ha sempre incuriosito solo una parte degli storici, mentre altri lo rifiutano. Ormai molto tempo fa, P. Graindor ha messo l'accento su un'affinità sbalorditiva. Il demo di Adriano, che era cittadino di Atene da prima della sua ascesa al potere, era Besa, ovvero lo stesso luogo in cui morì Antinoo: il toponimo è identico. […] Se Antinoo è morto al posto di Adriano, come affermano Cassio Dione e Aurelio Vittore, allora colui il quale, grazie a una qualsivoglia manipolazione magica, morì a Besa era Adriano. Nella speranza, vana, di rinascere lo stesso giorno e dunque di avere un nuovo oroscopo[70].

Ne emerge dunque l'ipotesi di una morte voluta, orchestrata da uno stratega che seppe sfruttare l'evento non solo a proprio vantaggio personale[71], ma anche in chiave politica. In quanto imperatore-faraone[72], Adriano era infatti chiamato a intervenire come controllore di *Maat*, ossia dell'ordine cosmico, dell'equilibrio e della giustizia, sia per fronteggiare la siccità in Egitto sia per ristabilire l'armonia tra le comunità religiose in Oriente[73]. Seguendo questo schema, il culto di Antinoo, sostenuto da una narrazione patetica e commovente, avrebbe potuto affermarsi con forza, assorbendo in sè la stessa fede cristiana[74]. È pur vero, però, come sostengono Laurent Bricault e Vincenzo Gasparini, che se Antinoo così fosse morto, l'obelisco che ne descrisse il culto non avrebbe mancato di precisarlo[75].

Il culto di Antinoo

Il culto di Antinoo trova una delle sue espressioni più significative nell'obelisco di granito rosa del Pincio [fig. 11], voluto da Adriano e redatto in geroglifici egizi, che descrive gli onori tributati al giovane nella città di Antinopoli. Il monumento, innalzato sugli Horti di Domizia (proprietà personale dell'imperatore) e non, come pure è stato ipotizzato, presso l'*Antinoeion* di Villa Adriana[76], presenta quattro facciate, comunemente denominate "nord", "sud", "est" e "ovest". La loro disposizione non è casuale: come ha osservato Paolo Liverani[77], l'ordine di lettura deve intendersi in senso antiorario, conformemente a una sequenza che non solo obbedisce alla logica della narrazione religiosa, ma riprende anche la struttura tipica dei panegirici imperiali.

La facciata sud raffigura Adriano al cospetto del dio Ra-Harakhti, seduto in trono con la testa di falco, nell'atto di ricevere la piuma della dea Maat[78]. In questo lato, un testo in forma di preghiera di Osiride-Antinoo si rivolge all'imperatore, celebrato come garante di giustizia e depositario di un ordine cosmico che si traduce in una nuova *pax romana*. La presenza di Maat, divinità egizia della verità, dell'ordine e dell'armonia, risulta particolarmente significativa: Adriano riceve la piuma come simbolo del proprio ruolo di imperatore -faraone, investito della funzione di mantenere l'equilibrio universale.

La facciata est mostra Antinoo dinanzi al dio Thot, datore di vita e felicità, con indosso il copricapo di Sokar, divinità funeraria anch'essa a testa di falco[79]. Il riferimento a Sokar è particolarmente significativo: nella tradizione egizia, l'intervento di questa divinità consentiva la trasfigurazione e la resurrezione del sovrano defunto, garantendogli il passaggio a una nuova esistenza divina. Tale raffigurazione non si limita a celebrare la sorte postuma del giovane bitinio, ma può essere letta come un augurio rivolto allo stesso Adriano, nella cui figura imperiale si rifletteva il destino di rigenerazione promesso al suo favorito. In questo senso, il motivo della trasfigurazione veicolato dalla facciata orientale si connette con la definizione di Adriano come *renatus*, attestata sia dalle emissioni monetali sia dai ritratti marmorei[80] che ne restituiscono sembianze ringiovanite. La morte di Antinoo divinizzato, mediata dalla simbologia egizia, costituiva dunque il sacrificio necessario affinché l'imperatore potesse accedere a una forma di rinascita, coerente con il tema della rigenerazione e della rifondazione che percorre l'intero principato.

La facciata ovest pone Antinoo di fronte a Ptah-Tatenen[81], creatore dell'energia primordiale, e contiene un riferimento diretto alla sepoltura del giovane, riconnettendo il culto alla sua morte nel Nilo e alla sacralizzazione del luogo della tomba.

La facciata nord rappresenta Antinoo al cospetto di Amon-Ra, il quale regge un ramo di palma terminante in una rana (simbolo di "centomila anni")[82]. L'iscrizione recita: "Io ti do il tuo titolo", attestando la piena integrazione di Antinoo nel pantheon egizio e la sua elevazione a condizione divina.

Letti in successione antioraria (sud, est, nord, ovest), i lati dell'obelisco non solo narrano episodi essenziali della nuova condizione divina di Antinoo, ma riproducono la sequenza canonica degli panerigici imperiali[83]. L'obelisco, adattando questo schema, traduce in forma religiosa e monumentale il percorso di divinizzazione del giovane: le sue origini e la sua vicinanza all'imperatore, le qualità che gli vengono attribuite, la fortuna della sua nuova condizione e, per concludere, una preghiera che, non potendo essere rivolta al defunto, è pronunciata da Antinoo stesso in favore di Adriano. Questo slittamento finale, che rovescia la funzione canonica del panegirico, testimonia il ruolo politico e simbolico assegnato al culto di Antinoo nella costruzione e nella legittimazione dell'immagine imperiale adrianea. In quest'ottica, l'obelisco appare non soltanto come monumento funerario dedicato a un giovane defunto, ma come dispositivo di propaganda religiosa e politica, nel quale la resurrezione e la divinizzazione del giovane riflettono e amplificano la rinascita simbolica di Adriano come imperatore-faraone e garante dell'ordine cosmico.

La diffusione del culto di Antinoo si colloca nel contesto del substrato patriottico ellenico consolidatosi sotto Adriano, rafforzato dalla sua iniziativa di completare il tempio di Zeus Olimpio, che poneva le comunità greche orientali in una posizione di debito simbolico verso l'imperatore. In tale contesto, i Greci risultarono particolarmente recettivi alla promozione del culto, contribuendo alla diffusione dell'immagine del giovane divinizzato, declinata in forme diverse a seconda delle comunità locali[84].

Tuttavia, non si può ridurre la diffusione del culto a mera gratitudine: le città che onoravano Antinoo ricevevano sgravi fiscali, sovvenzioni straordinarie e nuove fonti di reddito, delineando motivazioni anche pratiche. L'iniziativa fu sostenuta soprattutto dall'élite senatoria, attratta dai vantaggi derivanti dall'allineamento con l'imperatore, dalla possibilità di incarichi prestigiosi e dalla legittimazione locale. La costruzione di templi, l'organizzazione di feste e giochi rappresentava un esercizio di evergetismo che rafforzava i legami tra élite e comunità e stimolava l'economia locale.

Le élite colte contribuirono altresì a modellare l'immagine di Antinoo, rendendola più "appetibile" sul piano religioso. A titolo esemplificativo, la statua colossale presso la villa di Erode Attico a Luku [fig. 12], ospitata in un santuario privato, rifletteva modelli di culto imperiale trasposti nella sfera privata[85].

Il culto di Antinoo si diffuse attraverso medaglioni che lo ritraevano in diverse città della

Figura 12. *Antinoo*, marmo, dalla villa di Erode Attico a Eva (Loukou), Grecia; Figura 13. *Apollo del Tevere*, copia romana in marmo di epoca adrianea o antonina, Roma, Museo nazionale romano di Palazzo Massimo; Figura 14. Antinoo come Aristeo, marmo, Parigi, Louvre; Figura 15. *L'imperatore Adriano*, busto in marmo di Adriano, dalla villa di Erode Attico a Eva (Loukou), Grecia.

Grecia e dell'Asia Minore; Atene ed Eleusi istituirono le *Antinoeia*, mentre ad Atene, Delfi e Corinto sono documentati sacerdoti dedicati al giovane. Ad Alessandria, si diffuse l'uso di tessere amuleti in piombo o vetro, indossate come strumenti di protezione.

Le assimilazioni di Antinoo ad altri dèi, eroi o personaggi mitici risultano funzionali a sostenere l'ipotesi secondo cui la sua morte sia stata strumentalizzata per riaffermare il principio di rigenerazione del principato di Adriano. Simboli, attributi iconografici, ritratti e modalità narrative concorrono a rafforzare questo significato. È verosimile che la definizione dell'iconografia di Antinoo sia stata elaborata durante la seconda visita di Adriano ad Alessandria alla fine del 130 d.C., quando cortigiani e intellettuali pronunciarono discorsi e componimenti poetici per consolare l'imperatore, contribuendo a esaltare i tratti più eroici e patetici e a consolidare la narrazione del giovane come figura divina e simbolo di rinascita[86].

Gli artisti incaricati della definizione dell'immagine scultorea di Antinoo si ispirarono al fisico di una statua del V secolo a.C. raffigurante una divinità classica, integrandolo in uno stile contemporaneo con una testa-ritratto dall'aspetto individuale, caratterizzata da lunghi capelli mossi e da un volto sensuale. Questo primo tipo statuario [fig. 13], dotato degli attributi divini di Dioniso, costituiva l'equivalente più vicino nel pantheon greco dell'egiziano Osiride[87]. Nel corso degli anni successivi furono realizzate molteplici varianti statuarie di Antinoo, a seconda del contesto di destinazione, che lo paragonarono a Silvano, Autumnus[88], Aristeo[89] [fig. 14], Dioniso, Beleno[90], Vertumno, l'Atleta vittorioso, Ganimede, Adone[91], Gorgone[92] [fig. 15], Bacco, enfatizzando talvolta le connotazioni di abbondanza, ciclicità e protezione, talaltra come portatore di rinnovamento, rinascita e nuova vita.

In ultima istanza, si vuole evidenziare la correlazione tra Antinoo e Attis, paredro di Cibele, attestata in un testo epigrafico proveniente dal santuario di Apollo Hylates nell'antico sito di Kourion a Cipro, dedicato espressamente ad Antinoo dai "capelli di viola"[93]. L'iconografia romana associa a questo fiore la dea Cibele, il cui culto, introdotto a Ostia sotto Adriano, si concentrò nel Campo Triangolare della Magna Mater[94]. L'associazione con Attis evidenzia il ruolo di Antinoo nell'ideologia imperiale centrata sull'abbondanza e sui cicli di rigenerazione che caratterizzarono la Roma di Adriano.

Note

[1] HA, *Hadr.*, 14, 5-6.

[2] Alessandra Randazzo, *Adriano, i pitagorici e i misteri di morte e rigenerazione. Riflessioni sull'architettura romana tra 117 e 138 d.C.*, in "Papireto", 3 (2024), pp. 187-198.

[3] Come testimonia un'iscrizione rinvenuta nei pressi del tempio di Antinoo ad Antinopolis "riferita all'imperatore come 'Adriano amato da HAPI', la divinità dell'inondazione del Nilo responsabile del primo miracolo di Antinoo come un dio e cioè la ricca inondazione del Nilo nell'anno 131 che pose fine ad una lunga siccità. […] Si tratta sino ad ora dell'unica iscrizione che ad Antinopoli riporta il nome di Antinoo-Osiride". (Raffaele Mambella, *Antinoo*, pp. 30 e 32).

[4] Come riportato da Raffaele Mambella: "Dalle legende presenti sulle monete coniate in onore del bitinio emerge che il giovane era ritenuto soprattutto un 'eroe', ma anche un 'dio'. La scelta dell'una o dell'altra designazione era dovuta al modo in cui la figura di Antinoo venne recepita nei vari contesti in cui furono battute le monete in suo onore. A tal proposito, non stupisce che nelle monete di Bitinio/Claudiopoli, sua città natale, Antinoo venisse sempre chiamato 'dio'. Gli altri appellativi mostrano come in alcuni casi Antinoo avesse assunto i connotati di altre divinità, rispecchiando così quella molteplicità di forme che caratterizzavano il suo culto." (Raffaele Mambella, *Antinoo*, p.111).

[5] A. Randazzo, *Adriano, i pitagorici e i misteri di morte e rigenerazione.*, in "Papireto", p. 187.

[6] Livio Zerbini, *Traiano*, p.173.

[7] HA, *Hadr*, 5.

[8] Thorsten Opper, *Hadrian*, p.174.

[9] Le rivolte giudaiche erano responsabili di gravi squilibri nel sud dell'Impero. Come sottolinea Thorsten Opper: "While Trajan, perhaps in May AD 116, stood at the shores of the Persian Gulf […], rebellions broke out behind his back in the territories only just occupied. […] members of the Jewish diaspora community had risen against Rome, creating havoc in the provinces of Cyrenaica, Egypt and Cyprus. In Cyrenaica the Jews under their leader Andreas slaughtered both Greeks and Romans, killing 220.000 people according to Dio. Many public buildings and several temples were destroyed in Cyrene itself, and even the roads were made unusable. From there the Jewish rebels entered Egypt, where the local Jewry rose in support and defeated a Roman legion. On Cyprus Dio reported that the Jews under their leader Artemio slew 240.000 and that the provincial capital, Salamis, was ransacked.
Trajan had to send additional troops in Egypt and Cyrenaica under the command of Marcius Turbo, who went on to kill Jews in their tens of thousands, supported in Egypt by the native population. At the same time, he ordered Quietus to deal brutally with the large Jewish diaspora population in Mesopotamia, lest they should rise in support of the wider rebellion". (T. Opper, *Hadrian*, cit., pp.64-66).

[10] "[Affidò a] Marcio Turbone, che aveva allora concluso una spedizione repressiva contro i Giudei, l'incarico di ristabilire l'ordine nella Mauretania in rivolta". (HA, *Hadr.*, 5).

[11] Come ricorda Yves Roman: "Frontone parla di 'soldati uccisi dagli Ebrei [e] dai Britanni". (Yves Roman, *Adriano*, p.356). La complessa situazione della Britannia costrinse Adriano, meno di quattro anni dopo, a costruire il Vallo omonimo.

[12] A. Randazzo, *Adriano, i pitagorici e i misteri di morte e rigenerazione.*, in "Papireto", p.190.

[13] Y. Roman, *Adriano*, p.115. Si legge inoltre in Carandini: "Adriano prediligeva Augusto, perché nel testamento aveva raccomandato di non ingrandire l'impero oltre il limite dell sue possibilità di difesa, come il principe aveva voluto leggere con soddisfazione nella Vita del divo Augusto scritta da Svetonio. Infatti, secondo Adriano le terre conquistate da Traiano oltre il basso Danubio, in Armenia e in Mesopotamia venivano a trovarsi decisamente oltre quel limite". (Andrea Carandini - Emanuele Papi, *Adriano. Roma e Atene*, p.41).

[14] "D) IMP. CAESAR TRAIAN. HADRIANVS AVG. Testa di Adriano coronate d'alloro, profilo destro. R) P.M. TR. P. COS. III In esergo: SAEC. AVR. Un uomo in piedi (Y. Roman, *Adriano*, p.103). Emblematica risulta essere la posizione della mano destra sollevata "a ore 11, poiché corrisponde al segno zodiacale dell'Ariete, primo segno dell'anno coincidente con l'equinozio di primavera. […] Tale posizione indica dunque un tempo rinnovato, che annuncia un'età d'oro". (Ivi, p.349).

[15] "in virtù della sua nascita dalla cremazione di una pira odorosa" (Ivi, p.116)

[16] Ivi, p.117-118.

[17] "Un'unica democrazia universale, sotto un unico uomo, il migliore capo e ordinatore, e tutti si riuniscono come in un foro comune, ciascuno per ricevere ciò che a lui si conviene. Ciò che è una città per i suoi confini e per il suo territorio, questo è oggi Roma per tutta l'ecumene, come se fosse stata proclamata patria comune a tutta la terra" scrive Elio Aristide nel suo poema A Roma. (Ivi, p.120).

[18] L'abbandono di posticci e riccioli determina conseguentemente scelte differenti nelle stesse tecniche scultoree, con una predilezione dello scalpello a favore di un uso più contenuto del trapano, come nell'epoca classica greca. Afferma a tal proposito Rudolf Wittkower: "Intorno alla metà del V secolo, la punta aveva cessato di costituire l'utensile principale degli scultori greci. Si erano imposti ormai lo scalpello piatto, quello dentato e il trapano. Quantunque si ritrovino lavori di trapano fin dai primordi della scultura greca, le potenzialità di questo strumento vennero pienamente sfruttate soltanto in epoca assai più tarda". (Rudolf Wittkower, *La scultura raccontata da Rudolf Wittkower. Dall'antichità al Novecento*, p.23).

[19] Benedetta Adembri, *In margine all'iconografia di Sabina*, in "Vibia Sabina. Da Augusta a diva", (a cura di) Benedetta Adembri, Rosa Maria Nicolai, p.80). L'adozione di forme stilistiche classiche e arcaiche per propagandare l'ordine ristabilito, non era nuovo a Roma, e vi era già ricorso

Augusto: "[…] la riservatezza del princeps e la semplicità dei suoi simboli onorifici imponeva limiti precisi. A ciò va aggiunta poi la decisione di adottare un linguaggio artistico calmo e statico, richiamandosi, almeno agli inizi, a forme stilistiche classiche e arcaiche". (P. Zanker, *Augusto e il potere delle immagini*, p. 120).

[20] Daniela Candilio (a cura di), *Moda, costume e bellezza nella Roma antica*, p.18.

[21] Si tratta dei quattro consolari condannati in seguito alla congiura omonima nel 118 d.C. Gaio Avidio Nigrino (?-118), Lusio Quieto (70-118), Aulo Cornelio Palma Frontoniano (66-118) e Lucio Publilio Celso (?-118) erano "personaggi di notevole spessore: ex consoli dello stato romano, fra i quali uno dei più stretti collaboratori di Traiano […]". Vennero scoperti dal prefetto del pretorio Publio Acilio Attiano (II sec. d.C.), "uccisi senza processo e il Senato fu costretto ad approvare". (B. Strauss, *Imperatori*, p.199).

[22] Nel 118 d.C., poco dopo il suo arrivo a Roma, Adriano "aveva rassicurato i debitori ordinando ai littori di portare le tavole sulle quali i debiti erano registrati nel Foro di Traiano e di bruciarle sul posto. L'iscrizione, rinvenuta in quel foro e datata al 118, dice: 'Il senato e il popolo romano / all'imperatore Cesare, figlio del divo Traiano / Partico, nipote del divo Nerva, / Traiano Adriano Augusto, pontefice / massimo, nell'anno della II tribunizia potestà e del II consolato, / che per primo tra tutti i principi e / solo, rimettendo novemila volte / centomila sesterzi di debito al fisco, / non solo i cittadini viventi ma / anche i loro eredi ha garantito con questa / generosità (in modo che fossero senza preoccupazioni'." (A. Carandini - E. Papi, *Adriano*, p.35). Il gesto è attestato anche dalla coniazione di un sesterzio che reca sul rovescio l'iscrizione: "RELIQUA VETERA HS NOVIES MILL ABOLITA".

[23] Y. Roman, *Adriano*, p.120.

[24] "Prima dell'avvento del dominio di Zeus […] tutto era pieno di discordia, di tumulto e di disordine, ma quando Zeus giunse al potere, tutto fu messo in ordine e i Titani se ne andarono nei più profondi recessi della Terra […]; ecco, se si riflette sulla situazione esistente […] si comprende che esattamente allo stesso modo, prima dell'avvento del vostro imepro, tutto era messo sottosopra e condotto a caso, mentre, una volta che siete sopraggiunti voi, i tumulti e le discordie sono cessati, e sono subentrati l'ordine in tutte le cose […]". (Elio Aristide, *A Roma*, 100-4).

[25] Sul ruolo di Adriano nella 'rifondazione' di Roma, cfr. A. Randazzo, *Adriano, i pitagorici e i misteri di morte e rigenerazione*, pp. 189-190.

[26] Y. Roman, *Adriano*, p.141.

[27] Guadagnandosi pertanto l'appellativo di "nuovo Pericle" (Alberto Giudice, "Adriano e Pericle: riflessioni a margine degli interventi del princeps ad Atene", in *Il potere delle immagini nel mondo antico*, (a cura di) Giancarlo Germanà e Alberto Giudice, p.82).

[28] Raffaele Mambella, *Antinoo*, p.23.

[29] I lavori furono avviati nel VI secolo a.C. (Y. Roman, *Adriano*, p.156).

[30] "I re amici ed alleati, anzitutto ciascuno nel suo regno fondarono città col nome di Cèsarèa, e poi tutti insieme deliberarono di completare, dividendosi la spesa, il tempio di Giove Olimpio in Atene, cominciato già da tempo antico, e di dedicarlo al Genio di lui [Augusto]." (Svetonio, *Vite dei Cesari*, II, 60). E come riporta Alberto Giudice: "Si tratta di un'informazione che è confermata da una iscrizione, incisa su un altare, databile all'epoca di Augusto […]" la quale "attesta che il santuario fu dedicato al culto dell'imperatore e documenta che lo spazio sacro non versava in uno stato di abbandono se all'interno dello stesso erano praticate le celebrazioni in onore del Genio dell'imperatore". (A. Giudice, "Adriano e Pericle: riflessioni a margine degli interventi del princeps ad Atene", in *Il potere delle immagini nel mondo antico*, pp. 83-84).

[31] *Ibidem*.

[32] Similmente con Augusto, come racconta Paul Zanker: "La 'sigla' di Giove non fu in effetti utilizzata dallo stesso Augusto ma dai suoi sudditi, agli occhi dei quali egli rappresentava un'immagine allegorica del suo potere, universale, legittimo e definitivo come quello del Padre degli Dèi. Augusto è il rappresentante degli dèi in terra". (Paul Zanker, *Augusto e il potere delle immagini*, pp.249-250). Se tuttavia Augusto poté sfruttare questa immagine di sé nell'arte, diversamente Adriano, che pure nel 128 d.C. aveva accettato finalmente il titolo di Padre della Patria, non potè comportarsi da Zeus Olimpio a Roma, viste le circostanze poco chiare nelle quali era giunto al potere, e il vicinissimo assassinio politico di Domiziano (51-96 d.C.) che si autodefiniva "Dominus et deus" (Svetonio, *Vite dei Cesari*, XIII, 2); e come è invece evidente che fece in Oriente. Al riguardo: "Everywhere, in inscriptions, dedications, statues, temples and festivals he was proclaimed Zeus Olympios and often assimilated to the other majors gods of Olympus into the bargain. Ninety-one altars to him as a god have so far been found in Asia Minor, at least seventy-six cities there celebrated his personal cult and twenty-five of them took his name. Everywhere coins were issued in his and sometimes in Sabina's honour. The presence of this supreme and generous god made everyone more aware of their common blood and heritage. This feeling was expressed on the enthusiastic coins of Pannonia and Bithynia and on the rapturous inscriptions of Magnesia immediately after his arrival". (Royston Lambert, *Beloved and God*, p.110). E ancora: "Ad Atene si tenevano tre festival in suo onore: gli *Hadrianeia* e, insieme a Zeus, gli *Olympia*, […] e i *Panhellenia* […]. Nell'impero i giochi collegati al nome di Adriano conobbero un'esplosione, per un'unica occasione in coincidenza delle sue visite o su base regolare per i benefici ricevuti. Dal canto suo, il principe provvide a una riorganizzazione del calendario agonistico, con la creazione di un nuovo circuito costituito dai *Capitolia* di Roma, dai *Sebasta* di Napoli e dagli *Actia* di Nicopoli in Epiro […] e da altri agoni civici, alcuni dedicati a lui stesso, con un ciclo da avviare con i *Panhellenia* e da concludere con i giochi Olimpici: lo si deduce da una delle tre lettere trovate iscritte ad Alessandria Troade, città litoranea dell'Asia Minore, che riporta quanto stabilito dopo un'udienza pubblica a *Neapolis*, dove, in eventuale concomitanza con i *Sebasta*, accolse diverse delegazioni (estate del 133?)". (Alessandro Papini, *Il riposo dell'imperatore*, p.229).

[33] T. Opper, *Hadrian*, p.174.

[34] Il riferimento è alla coniazione di una moneta in cui nel dritto è rappresentato il profilo destro di Adriano con il capo coronato d'alloro e busto drappeggiato; e sul rovescio la terra seduta al suolo con un grosso globo zodiacale posto sullo sfondo in compagnia delle Stagioni.

[35] L. Zerbini, *Traiano*, pp.164-172.

[36] HA, *Hadr.*, 12, 1.

[37] R. Mambella, *Antinoo*, p.73.

[38] Daniele Savoldi, *L'Egitto romano da Augusto a Diocleziano*, pp.49-50.

[39] "[…] sul dritto recavano ritratti di membri della famiglia imperiale con la legenda in greco. Sul rovescio vi era l'anno di regno e una vasta selezione di immagini che attingevano all'iconografia greco-romana, greco-egizia o egiziana. Vi comparivano dunque personificazioni quali la Vittoria, il fiume Nilo, Alessandria e le altre capitali dei *nomoi*; divinità greco-egizie come Iside, Serapide, Arpocrate e Agathodaimon; elementi puramente egiziani come il coccodrillo, l'ippopotamo, il cobra, il toro Api e la stella Sirio, il cui levarsi eliaco marcava tradizionalmente l'inizio della stagione dell'inondazione. (Ivi, p.59).

[40] "[…] Il *princeps* romano, primo evergeta dell'Impero e innanzitutto di Roma, ricopriva il ruolo di autentico principe che nutre". (Y. Roman, *Adriano*, p.148).

[41] Y. Roman, *Adriano*, p.153

[42] R. Mambella, *Antinoo*, p.18. La città di Alessandria godeva comunque di numerosi vantaggi, come riporta Daniele Salvoldi: "Il territorio della città non pagava tasse, mentre le terre possedute dai cittadini di Alessandria in altre parti dell'Egitto erano sottoposte a un regime di tassazione più leggero. Inoltre, gli alessandrini non pagavano la tassa personale né erano sottoposti alle liturgie". (D. Salvoldi, *L'Egitto romano da Augusto a Diocleziano*, p.41).

[43] T. Opper, *Hadrian*, pp.174-175. Il nome previsto originariamente doveva essere Hadrianopolis, poiché la fondazione della città era già nei pensieri dell'imperatore, alla morte del suo amasio. (B. Strauss, *Imperatori*, p.213).

[44] "Che costituiva il vero e proprio nodo del commercio fra Roma e l'India". (D. Salvoldi, *L'Egitto romano da Augusto a Diocleziano*, p.56).

[45] Circa la morte di Antinoo, è stata considerata plausibile anche la data del 30 ottobre. Tale collocazione renderebbe più verosimile l'ipotesi di un sacrificio rituale connesso a pratiche magiche, poiché un mago come Pachrates avrebbe certamente avuto consapevolezza che "il periodo della luna nuova, l'intervallo tra il mese passato e il mese venturo, è un periodo propizio a tutti gli atti magici. È anche il momento in cui i Greci esponevano i pasti di Ecate nei crocicchi (che sono anch'essi degli intervalli negli spazi)". (Fritz Graf, *La Magia nel mondo antico*, p.103).

[46] Cassio Dione 69, Libro LXIX, 2-3.

[47] Del quale Fulvio De Salvia scrive: "Nell'operetta satirica composta intorno al 166-170 d.C. da Luciano contro le superstizioni, dal titolo L'amante della menzogna, viene accuratamente delineata la figura d'un prete-mago egizio, Pankrates[…], dal nome di chiara derivazione nilotica ([…] "colui che appartiene a (Horo?) il fanciullo"). Presumibilmente si tratta di quel Pachrates […], profeta del tempio di Eliopoli, […] il quale nel 130 d.C. ad Adriano in visita ufficiale avrebbe offerto un saggio spettacolare della sua arte magica di origine divina […] che lasciò l'imperatore stupefatto […]". (Fulvio de Salvia, *La figura del mago egizio nella tradizione letteraria greco-romana*, in "La magia in Egitto ai tempi dei faraoni. Atti convegno internazionale di studi Milano 29-31 ottobre 1985", (a cura di) Alessandro Roccati - Alberto Siliotti, 1987).

[48] Al di là dell'errore di calcolo dell'autore, non vi è dubbio che il testo sia stato rivisto dopo la morte dell'imperatore, visto che, tra le altre cose, gli accorda una discendenza che Adriano non ebbe mai. (Y. Roman, *Adriano*, pp.109 -110).

[49] A. Carandini - E. Papi, *Adriano*, p.77.

[50] Il "segno di Frank", la piega cutanea obliqua che attraversa il lobo, è una caratteristica rilevabile nei ritratti adrianei ed eloquente rispetto alla patologia cardiaca che ne avrebbe compromesso la salute e provocato l'idropisia che lo condusse alla morte nel 138 d.C. nella residenza imperiale di Baiae. Per approfondimenti: A. Carandini - E. Papi, *Adriano*, pp. 86-87.

[51] D. Salvoldi, *L'Egitto romano da Augusto a Diocleziano*, p.127.

[52] Già nipote del Balbillo (20-79 d.C.) astrologo alla corte dell'imperatore di Nerone (37 – 68 d.C.): "Sacrifici simili a quello di Adriano erano già accaduti nel 64, quando Nerone aveva temuto per la vita a causa di un presagio infausto ripetutosi per varie notti. Allora il suo astrologo Balbillo – figlio di Trasillo, astrologo di Tiberio – gli aveva rivelato che i re erano soliti scongiurare presagi infausti immolando vittime illustri a lui e per ciò aveva mandato a morte alcuni nobili romani". (A. Carandini, E. Papi, *Adriano*, pp.77-78).

[53] T. Opper, *Hadrian*, p.171.

[54] A questo proposito: "[…] affermano delle relazioni [di Adriano] con uomini adulti e degli adulteri con donne sposate, cose alle quali si dice Adriano fosse avvezzo". (HA, *Hadr.*, 11, 7).

[55] Dei dodici sovrani inclusi nell'opera di Svetonio, solo due non ebbero alcuna propensione omosessuale. Nerone, per esempio, sposò il suo liberto Doriforo, nella quale cerimonia assunse il ruolo della sposa; e Domiziano era devoto all'eunuco Earinos. Traiano aveva a sua volta una cerchia di giovani a sua disposizione e "un'opinione molto diffusa affermava che [Adriano] avesse corrotto i liberti di Traiano, circuito i giovani e spesso abusato degli stessi, per quel periodo in cui fu più intimo a corte". (HA, *Hadr.*, 4, 6). Ma aveva anche una predilezione per i giovani danzatori maschi, due dei quali, Pilade e Apolausto, furono convocati per stare con Traiano nel quartier generale della sua campagna in Siria. (T. Opper, *Hadrian*, p.170).

[56] Eva Cantarella, *Secondo natura. La bisessualità nel mondo antico*, p.130.

[57] T. Opper, *Hadrian*, p. 170.

[58] E. Cantarella, *Secondo natura*, p.52. Emblematica appare la coincidenza tra la conclusione del rapporto pederastico tra Adriano e Antinoo — il quale, avendo già compiuto vent'anni, si trovava ormai al limite dell'età socialmente ammessa per tale legame — e la morte del giovane, immediatamente seguita dalla sua "resurrezione" nella figura divina di Osiride-Antinoo. Tale dinamica può essere letta alla luce di quanto osserva Eva Cantarella: "Il rapporto omosessuale [...] si inserisce in un racconto che rappresenta la trasformazione di un giovane in un adulto attraverso

il compimento di un gesto eroico o – spesso – grazie alla morte, esplicitamente o implicitamente seguita dalla resurrezione di un nuovo individuo, destinato a sostituire l'adolescente, come tale scomparso, nella classe degli adulti". (Ivi, p.21).

[59] Come contenuto in B. Strauss: "Adriano scrisse, forse nella sua perduta autobiografia, che Antinoo era caduto nelle acque del Nilo accidentalmente. Ma l'imperatore avrebbe negato il suicidio del giovane perché il costume egizio negava ai suicidi l'immortalità, ed era invece proprio l'immortalità che Adriano e i suoi consiglieri intendevano attribuire al giovane". (B. Strauss, *Imperatori*, p.213).

[60] R. Mambella, *Antinoo*, p.22.

[61] Cfr. nota 50.

[62] Cristoforo Gorno, *Cronache dall'Antichità*, p.264.

[63] R. Mambella, *Antinoo*, p.32

[64] Alessandra Colazilli, *La morte per annegamento nell'Antico Egitto. Privilegio e dannazione,* in "Sulle Rive dell'Acheronte. Costruzione e Percezione della sfera Post Mortem nel Mediterraneo Antico"*,* (a cura di) Igor Baglioni, Primo volume, p.44.

[65] Ivi, p.41.

[66] R. Mambella, *Antinoo*, p.59.

[67]A questo proposito, si può ricordare quanto osserva Yves Roman: "Quel che interessava, tuttavia, era conservare i culti del passato […], e al contempo far posto, tra i culti degli uomini, a quel nuovo personaggio semidivino che era il principe e, questione non secondaria, ostacolare l'introduzione di una serie di nuove divinità illegali, tutte provenienti dall'Oriente, le quali rischiavano di alterare per sempre il volto di Roma e, in questo modo, di rompere il patto tradizionale con gli dèi" (Y. Roman, *Adriano*, p. 55). Questa affermazione risulta particolarmente significativa se letta alla luce della riflessione di Raffaele Mambella sul ruolo del culto di Antinoo: la divinizzazione del giovane bitinio rappresenterebbe una proiezione dell'imperatore stesso, che attraverso il culto cerca di estendere la propria presenza e influenza in più ambiti. Il culto di Antinoo può dunque essere interpretato come un omaggio all'"io" di Adriano. (R. Mambella, *Antinoo*, p.43).

[68] Ivi, p.71.

[69] Ivi, p.23.

[70] Cfr. Y. Roman, *Adriano*, p.249.

[71] Ipotesi che trova ulteriore riscontro in quanto riporta Carandini riguardo alla decisione del princeps di adottare Lucio Ceionio Commodo, nel 136, destinandolo al trono. Ceionio, malato di tubercolosi, sarebbe infatti morto precocemente, e proprio su questo pare Adriano avesse fatto affidamento, riprendendo la strategia già applicata con Antinoo. "la speranza di Adriano era che la perdita di un proprio figlio adottivo potesse concedere a lui gli altri anni di vita sperati. Infatti il 13 dicembre del 137 Adriano si sarebbe trovato alla fine del secondo decennio del principato […] e quindi all'inizio del terzo, per entrare e procedere nel quale poteva essere consigliabile immolare simbolicamente una ulteriore vittima, per venire incontro due volte a quanto avevano suggerito i caldei". (A. Carandini – E. Papi, *Adriano*, pp. 81-82)

[72] Ivi, p.264.

[73] R. Lambert, *Beloved and God*, p.42.

[74] Un primo tentativo era già stato compiuto alcuni mesi prima a Gerusalemme, dove, come osserva Carandini, "il tempio di Giove Capitolino aveva sostituito quello del Dio degli ebrei e il Tempio di Venere aveva obliterato il sepolcro di Gesù" (Carandini, p. 75). La decisione, accompagnata dalla proibizione della circoncisione, provocò una rivolta popolare. L'osservazione di Carandini mette tuttavia in luce l'intento del princeps di *romanizzare* i culti orientali. Sorprende la scelta del *princeps* di collocare il tempio di Venere al posto di un luogo dedicato al culto di Cristo, ma tale decisione appare più comprensibile se si considera l'accezione della dea nella propaganda adrianea: una divinità materna, datrice di vita e creatrice. (Cfr. A. Randazzo, *Adriano, i pitagorici e i misteri di morte e rigenerazione*, p.191).

[75] Laurent Bricault, Vincenzo Gasparini, *Un obelisco per Antinoo*, in "Roma, la città degli dèi. La capitale dell'Impero come laboratorio religioso", (a cura di) Corinne Bonnet, Ennio Sanzi, p.317.

[76] Paolo Liverani, *Antinoo a Roma: l'obelisco e la tomba*, in "Atlante Tematico di topografia antica" 32 (Roma: L'Erma di Bretschneider, 2022), pp. 10-11

[77] Ivi, p.14.

[78] R. Mambella, *Antinoo*, p.65.

[79] *Ibidem*.

[80] T. Opper, *Hadrian*, pp.59-60.

[81] R. Mambella, *Antinoo*, p.65.

[82] *Ibidem.*

[83] P. Liverani, "Antinoo a Roma: l'obelisco e la tomba", p.14.

[84] Terry Corey Brennan, *Sabina Augusta. An imperial journey*, p.117

[85] T. Opper, *Hadrian*, pp.189. A tal proposito, Sarah Pomeroy introduce la vicenda che spiega la marcata lealtà di Erode a questo culto, narrando di Polideuce, "un ragazzo di bell'aspetto che affascinava non solo Erode, prendendo, nel suo affetto, il posto dei figli, ma anche la madre di lui, Alcia. A giudicare dai suoi ritratti, Polideuce morì prima dei vent'anni. […] Qualunque fosse la verità sulla morte di Antinoo, la sua precoce fine e la sua commemorazione divennero un modello per quelle di Polideuce". (Sarah B. Pomeroy, *L'assassinio di Regilla. Storia di una donna, del suo matrimonio e del tempo in cui visse*, pp.66-67).

[86] T. Opper, *Hadrian*, p.182. In questo contesto si colloca il poema di caccia al leone di Pankrates (II sec. d.C.) dedicato ad Antinoo, dove il giovane viene esaltato per le sue eroiche abilità. (Ivi, p.173).

[87] Ivi, p.186.

[88] *Ibidem.*

[89] Ivi, p.185.

[90] "A lui equiparato per bellezza e gioventù". (Annalisa Giovannini, *Spunti di riflessione su alcuni aspetti del culto di Beleno e di Antinoo. Divinità salutifere e salvifiche ad Aquileia. Evidenze archeologiche e modalità religiose*, p.158).

[91] A. Carandini - E. Papi, *Adriano*, p.39.

[92] In queste vesti, Antinoo è raffigurato sul petto della lorica di un busto marmoreo di Adriano in abiti militari, rinvenuto nella villa di Erode Attico a Luku. (T. Opper, *Hadrian*, p. 188).

[93]"Per Adone sotterra, che un tempo Antinoo/ chiamavamo, noi leviamo un compianto./ Tu dimmi i canti. È, infatti, per te, / te solo, che il dio che suona la lira, / il dio dal bel crine, mi crebbe poeta: / per te barbiton, per te

cetra io vibro / all'intangibile ara d'Hylatas. / Per te un coro avendo istruito, convoco / La stirpe di Foróneo, di Pérseo, / che in sorte ottenne la città altissima. / Ai tuoi comandi io sciolgo il canto, / o beato dai ricci di viola, / o Bitinïo dalla bella chioma, / figlio di madre dalle ali dorate." (Marco Galli, *Il culto e le immagini di Antinoo*, in "Antinoo. Il fascino della bellezza", (a cura di) Marina Sapelli Ragni, p.39)

[94] Cfr.: Stefania Nisio - Sergio Madonna, *Cibele: il suo culto nell'area romana e pontina*, in "Rieti città delle acque: evoluzione del tessuto urbano tra archeologia, geologia e rischi sismici", (a cura di) F. Licordari - S. Nisio - S. Madonna - F. Vessella, p. 40.

Contribution subjected to double-blind peer review process by one reviewer and plagiarism check with positive outcome.

Received: 15/07/2025
Approved: 03/08/2025

Papireto IV (2025) - pp. 123-132
ISSN 2974-668X
DOI: 10.57661/papireto/0406

Padre Tempo sul sentiero dei *Triumphi*. Note sulle raffigurazioni del Trionfo del Tempo nei manoscritti petrarcheschi del XV e XVI secolo

Paolo Santagata
Università degli Studi di Napoli "Federico II"

Father Time on the Path of Triumphi. *Notes on the Depictions of the Triumph of Time in Petrarchan Manuscripts of the 15th and 16th Centuries*

Abstract: "Half-classical, half-medieval, half-Western, half-Oriental, this figure illustrates both the abstract grandeur of a philosophical principle and the malign voracity of a destructive demon. It is precisely this rich complexity of the new image that explains the frequent appearance and diverse meaning of Father Time in Renaissance and Baroque art." With these words, Erwin Panofsky introduces the fascinating and complex iconographic history of Father Time. In the chapter "Father Time" (Studies in Iconology: Humanist Themes in Renaissance Art, 1939), Panofsky highlights the extent of the contribution that Petrarch's Triumphs made to the construction of this figure. Proof of this is the fact that, among the examples provided to demonstrate its evolution, no less than five are taken from illustrations in the Triumphs. In the general panorama of illustrations in the Triumphs, it is therefore possible to observe the complete transformation of this figure, which would later become dominant in subsequent illustrations. The aim of this essay is to reconstruct the evolution of this figure within the illustrations of Petrarchan manuscripts in Italy and France. My intention is to highlight which elements derive from the few textual indications present in Petrarch's chapter "Triumphus Temporis" and which have an origin outside the poem. This article also aims to illustrate instances in which illuminators depict Father Time with unpublished iconographic variants that, at first glance, are difficult to explain.

Keywords: Petrarca, *Triumphi*, Father Time, miniatures, tarot

Premessa

> Mezzo classica e mezzo medievale, mezzo occidentale e mezzo orientale, questa figura illustra tanto la grandiosi-

CC BY ND

> tà astratta di un principio filosofico quanto la voracità maligna di un demone distruttivo, e appunto questa ricca complessità dell'immagine nuova spiega il frequente apparire e il diverso significato del Padre tempo nell'arte rinascimentale e barocca[1].

Con queste parole Erwin Panofsky introduce l'affascinate e complessa storia iconografica di Padre-Tempo. Nel capitolo *Il Padre Tempo* (*Studi di iconologia: i temi umanisti nell'arte del Rinascimento*- 1939), Panofsky mette in luce l'entità del contributo che i *Triumphi* petrarcheschi hanno fornito alla costruzione di questa figura; prova ne è il fatto che, fra gli esempi forniti per mostrare la sua evoluzione, ben cinque sono ricavati dalle illustrazioni dei *Triumphi*[2].
Nel panorama generale delle illustrazioni dei *Triumphi* è dunque possibile osservare la completa trasformazione di questa figura, che diventerà poi dominante nelle successive illustrazioni.
Il mio intervento però si soffermerà su una variante inedita nell'iconografia di Padre Tempo: il vecchio con in mano la clessidra.

I Triumphi *e il* Triumphus Temporis

Nel quadro della sei visioni il *Triumphus Temporis* occupa la quinta posizione tra il *Triumphus Fame* e quello dell'*Eternitatis*. Già nel proemio l'immagine del carro di Apollo suggerisce che al centro del capitolo non è tanto il Tempo bensì il Sole-Apollo, che ne scandisce il passaggio. Nei primi versi il Sole si mostra adirato nel vedere quanti uomini sopravvivono alla morte grazie alla Fama, che hanno ottenuta in vita; per questo motivo decide di accelerare il moto provocando il succedersi rapidissimo e catastrofico dei mesi, delle stagioni e degli anni:

> De l'aureo albergo, co l'aurora inanzi
> Si ratto usciva il Sol, cinto di raggi,
> che detto avresti "e'si corcò pur dinanzi! (TT, vv. 1-3)
>
> Quattro cavai con quanto studio como, (TT, v. 16)

Nella tradizione iconografica l'immagine del carro di Apollo compare solo in due miniature: Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Barb. Lat. 3943; Parigi, Museo Jacquemart André, ms. 17. In una terza (Boston, Walters Art Museum, ms. W 755) invece dentro l'iniziale N(el taureo..) è raffigurato il sole che sorge a sciogliere la figura allegorica.

Nella maggior parte dei casi i miniatori preferiscono avvalersi dell'iconografia di origine medievale di Padre Tempo: un vecchio alato che si sorregge su un bastone o sulle stampelle, tenendo in mano di volta in volta una clessidra, un orologio meccanico, una sfera armillare o il mondo nella sua divisione in *tau*. L'allegoria è rappresentata sopra un carro trainato da un coppia di cervi; sfilano in corteo donne, uomini, anziani e bambini; questi ultimi spesso in primo piano[3].

Padre Tempo e la clessidra

Nel quadro di questa consolidata iconografia sono presenti alcune varianti notevoli, che propongono nuovi modelli illustrativi. Questi *hapax* sono presenti in un gruppo di manoscritti noti e catalogati ma non studiati dal punto di vista dell'apparato illustrativo, un'analisi di quest'ultimo consente di individuare parentele fra loro e con altri codici più famosi. Con il termine parentela si intende manoscritti "latori di corredi pressoché identici sul piano dei contenuti, realizzati per via di copia delle illustrazioni tràdite da altri esemplari", secondo la definizione coniata da Alessandra Forte per designare il fenomeno dei manoscritti gemelli nell'ambito dell'illustrazioni della *Commedia* e che può valere anche per le illustrazioni dei *Triumphi*[4].

Si propone qui come caso studio il ms. 1405 della Biblioteca Angelica che contiene il *Canzoniere* e i *Triumphi*. Il codice, passato finora inosservato agli studiosi di miniatura, è descritto brevemente nel catalogo *I codici petrarcheschi nelle biblioteche governative del regno* (1874) e nel *Catalogus codicum manoscriptoroum praecter grecos et*

orientales in Bibliotheca Angelica di Enrico Narducci (1892)[5]. Una breve descrizione si legge anche in Luciano Baffioni Venturi, *Alla ricerca della libreria perduta: La biblioteca di Giovanni Sforza Signore di Pesaro*[6]. Infine, Francesco Davoli lo ha descritto in uno studio pubblicato sulla rivista "Petrarchesca", concentrando l'attenzione sull'apparato araldico[7].

Non sono presenti note di possesso, ma il corredo araldico permette di situare l'area di produzione a Pesaro. Le imprese delle cc. 1r e 97v sono quelle di Muzio Attendolo Sforza (1369-1424), capostipite della famiglia[8].

A c. 1v è impresso il timbro della biblioteca del cardinale Domenico Passionei (1682-1761). Il manoscritto è elencato anche nell'inventario della biblioteca del cardinale: "Petrarca in charta pergamena 4° g" (Parma, Biblioteca Palatina, ms. Parm. 878). Nel 1762 la biblioteca del cardinale venne acquistata dall'Angelica[9].

Sono otto le miniature di tipo tabellare che illustrano il *Canzoniere* e i *Triumphi*: due per il *Canzoniere* e sei per i *Triumphi*. Le carte illustrate sono decorate con fregi a bianchi girari abitati da putti e animali con all'interno elementi araldici. Iniziali dorate su fondo a bianchi girari danno l'avvio ai primi versi del *Canzoniere* e ai capitoli TC I, TP, TM I, TF Ia, TF I, TT e TT per i *Triumphi*. Alcune di queste contengono piccole figure, come nel caso della iniziale D(a poi che…, TT, v. 1) del *Triumphus Temporis* che contiene un orologio meccanico.

Il ciclo illustrativo dei *Triumphi* si conclude con il "Trionfo del Tempo" di carta 176r. L'assenza del "Trionfo dell'Eternità", canonico nelle altre illustrazioni, non è dovuta alla perdita di una carta ma ad una scelta del miniatore che prende a modello lo schema illustrativo di altri due manoscritti che tratteremo a breve, dove analogamente manca la suddetta scena.

Nella miniatura Padre Tempo è raffigurato nelle sembianze di un vecchio barbuto con una giubba azzurra, un grosso copricapo rosso, una calzamaglia rossa e lunghi stivali. Si appoggia a un bastone e tiene in mano una clessidra. Il vecchio sta camminando lungo un sentiero campestre; sullo sfondo si vedono

Figura 1. Cerchia di Iacopo da Fabriano, *Trionfo del Tempo*, Roma, Biblioteca Angelica, ms. 1405, c.176r, (1459-1473). © Biblioteca Angelica

delle colline e un mulino a vento. In cielo, in un angolo della miniatura, sta volando il carro di Apollo, vero protagonista del trionfo petrarchesco [fig. 1].

Il manoscritto 1405 dell'Angelica mostra stretti punti di contatto con i manoscritti 2649 Eug. Q. 84 della Österreichische Nationalbibliothek di Vienna e il manoscritto Ob. 26 della Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek di Dresda, tali da far ipotizzare un rapporto di dipendenza[10].

Questi due testimoni, contenenti solo i *Triumphi,* hanno un ricco apparato illustrativo; purtroppo, il dresdense si presenta oggi in uno stato conservativo molto critico a causa di macchie di umidità e perdite di colore che

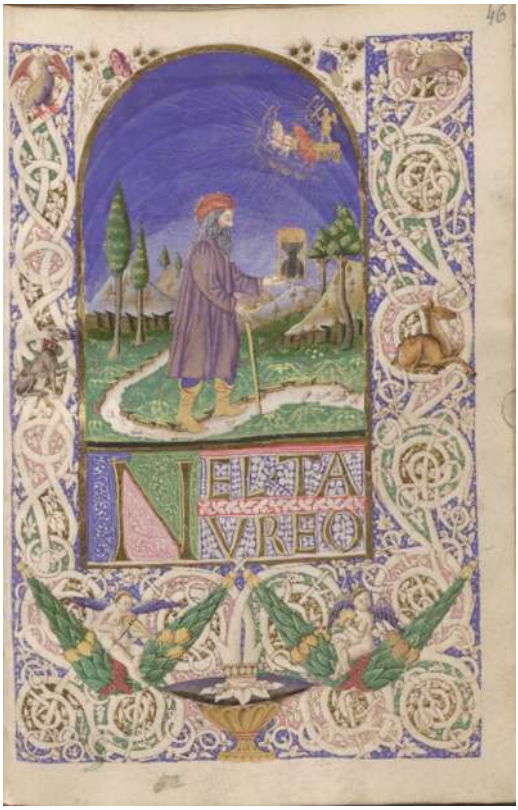


Figura 2. Giovanni da Milano, *Trionfo del Tempo*, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 2649, Eug. Q. 84, c.46r. (1459); Figura 3. Giovanni da Milano, *Trionfo del Tempo*, Dresdsa, SLUB, ms. Ob. 26, c. 42r, (1460).

hanno danneggiato le miniature.

Entrambi i manoscritti sono stati copiati da Iacopo Guidoni da Verona nella città di Pesaro, nel 1459 il testimone viennese e nel 1460 l'altro. Le date, insieme al nome del copista, si ricavano dai *colophon* alle cc. 52r (cod. 2649 Eug. Q. 84) e 48v (ms. Ob. 26).

In un primo momento gli studiosi avevano attribuito all'amanuense Iacopo anche la decorazione e le illustrazioni dei due manoscritti, ma in seguito sono stati proposti altri nomi, l'ultimo dei quali è quello di Giovanni da Milano (1456 circa), stretto collaboratore di Iacopo da Fabriano (seconda metà XV sec.)[11]. Nel manoscritto viennese non vi sono elementi araldici o note di possesso[12]. Lo accompagna tuttavia una lettera del cardinale Alessandro Albani (1692-1779) indirizzata a Eugenio di Savoia (1663-1736), nella quale il codice è descritto come un dono destinato al principe: "un piccolo manoscritto antico del famoso nostro Petrarca, il quale per essere de' tempi del medesimo lo rendono de' qualche estimazione"[13]. Dopo la morte di Eugenio (21 aprile 1736), il codice passò alla biblioteca dell'imperatore Carlo VI (1685-1740) e infine alla biblioteca nazionale di Vienna.

Per quanto riguarda il manoscritto di Dresda, nel *bas de page* di c. 1r è presente il seguente stemma: *d'azzurro, alla banda d'oro, caricata da un riccio e da una lettera E gotica rivolta, il tutto di nero*[14].

Questo stemma, solo in parte disegnato, appartiene alla famiglia veneziana degli Erizzo. Colpisce il fatto che in una descrizione del 1907 di Paolo D'Ancona compaia un altro

stemma, corrispondente a quello di Borso d'Este (1413-1471): "A pie' della carta iniziale nel ms. di Dresda trovasi lo stemma Estense quadripartito con aquile bianche contrapposte a gigli dorati."[15]. Appare chiaro che questo secondo stemma doveva essere stato dipinto sopra quello Erizzo, ritornato parzialmente alla luce per il dilavamento dei colori.

A riprova del passaggio di proprietà agli Este Antonella Putaturo Donati Murano individua in questo manoscritto dei *Triumphi* quello elencato nella nota di pagamento di sei aurei d'oro della Biblioteca estensa al frate carmelitano Battista da Cremona (prima metà XV sec.) dell' 11 marzo del 1461[16].

Il manoscritto entrò successivamente a far parte della biblioteca della famiglia veneziana dei Sagredo. Ce ne dà conferma la sua presenza nell'elenco dei codici comprati in Italia, nell'estate del 1747 dal bibliotecario Johann Christian Götze (1692-1747). Dopo questa data fu acquisito dalla Biblioteca Reale di Dresda, insieme ad altri codici comprati nello stesso viaggio italiano.

Nell'illustrare il "Trionfo del Tempo", i codici viennese e dresense seguono due modelli illustrativi diversi: la processione trionfale con la figura allegorica-protagonista sul carro nel dresdense [fig. 3] e Padre Tempo che cammina sul sentiero nel viennese [fig. 2]. La raffigurazione di Padre Tempo che cammina lungo un sentiero è un *unicum* iconografico nella tradizione illustrativa dei *Triumphi*, che imparenta in maniera più stretta i due manoscritti i codici Romani e Viennese.

L'immagine del vecchio Padre Tempo raffigurato mentre cammina lungo un sentiero non ha avuto seguito nelle rappresentazioni del *Triumphus Temporis*, dove domina, come si detto, quella della sfilata trionfale. T si ritrova tuttavia nella figura dell'Eremita, un arcano maggiore presente nei mazzi dei tarocchi, dove ricompaiono alcuni soggetti che fanno indirettamente riferimento al poema petrarchesco: il Carro, la Morte e la Fortuna. Lo stretto legame tra i tarocchi e le illustrazioni presenti nei manoscritti è stato più volte messo in luce dagli studiosi, al punto da formulare l'ipotesi che i carri delle sei allegorie provengano dalle carte

Figura 4. Cerchia dello Scheggia, *Eremita*, 180 x 90 mm, Catania, Museo Civico Castello Ursino, (1450 circa). © Museo Civico Castello Ursino

dei tarocchi, gioco denominato non a caso a Firenze *naibi* e *triumphi*[17]. L'impresa sforzesca del cardo dentro l'anello diamantato si ritrova anche nella carta del Re del mazzo noto come i tarocchi di Alessandro Sforza, conservato in parte nel Museo Civico del castello di Ursino di Catania e in parte nel Museo Regionale di Palazzo Abatellis di Palermo[18]. L' "Eremita" del mazzo Sforza è un vecchio dalla lunga barba con una tunica blu e un drappo bianco allacciato alla cintura; regge in una mano una clessidra [fig. 4]. Sulla base di alcune forti analogie con altri mazzi dei tarocchi dell'area fio-

rentina, come ad esempio quello di Carlo VI della Bibliothèque nationale de France attribuito al miniatore Apollonio di Giovanni (1414-1465), Ada Labriola ha ricondotto all'area fiorentina anche il mazzo Sforza, attribuendolo ad un pittore della cerchia di Giovanni di Ser Giovanni, detto lo Scheggia (1406 -1486) e lo ha datato intorno al 1450[19].

Ai fini della nostro discorso, l'Eremita di Alessandro Sforza fornisce un termine *post quem* per datare il manoscritto romano e induce a ritenere il tarocco la fonte iconografica per questa illustrazione, unica nella tradizione dei *Triumphi* - presente nei manoscritti romano e viennese e modificata solo dalla presenza del carro di Apollo in alto nel cielo.

Come fa notare Emila Maggio, la figura dell'Eremita è andata progressivamente a coincidere con quella del Padre Tempo. Si veda come esempio l'Eremita del mazzo Colleoni attribuito al miniatore Bonifacio Bembo (1444 -1477) e datato tra il 1456 e il 1458. Nella carta l'Eremita veste una tunica blu con polsini e l'orlo della veste dorati, oltre a tenere in mano la clessidra, si appoggia a un bastone e indossa un ampio copricapo a balze. Gli stessi dettagli contraddistinguono Padre Tempo dei manoscritti romano e viennese, si può osservare tuttavia che in quest'ultimo l'abbigliamento del personaggio rimanda a quello del pellegrino (tunica e cappuccio), mentre nel romano è più moderno: esibisce un copricapo a balze assai simile a quello del mazzo Colleoni e una giubba blu corta, sotto la quale spuntano dei rossi pantaloni[20]. Nelle successive raffigurazioni dei tarocchi la clessidra è sostituita da una lanterna e viene a mancare quindi la coincidenza tra le due figure.

L'illustrazione dei due manoscritti certifica il loro stretto rapporto, fornendo elementi per intrepretare quello che a prima vista appare una variante iconografica adiafora, ma che trova ragion d'essere nella tradizione illustrativa parallela dei tarocchi.

La biblioteca di Alessandro Sforza

A differenza degli altri due testimoni, che non lo possiedono, il manoscritto romano presenta un ricco apparato araldico che conduce all'ambito sforzesco. L'accurato studio di Francesco Davoli ha confermato che si tratta del ramo pesarese degli Sforza. Alessandro Sforza (1409-1473), figlio di Muzio Attendolo Sforza, divenne signore di Pesaro il 15 gennaio del 1445, quando Galeazzo Malatesta (1385-1454), oberato dai debiti, vendette la cittadina adriatica per la somma di 10.000 fiorini d'oro. La più importante impresa culturale del neo signore fu la creazione della biblioteca di famiglia, talmente ricca da essere ricordata nelle biografie di Vespasiano da Bisticci (1421-1498) [21]. Essa fu distrutta da un incendio il 15 dicembre del 1514; le tracce della sua esistenza sono contenute nell'*Inventario originale delle robbe di Giovanni Sforza alla sua partenza da Pesaro*, stilato in maniera frettolosa prima dell'entrata in città di Cesare Borgia (1475-1507) e copiato secoli dopo dall'abate Oliviero Giordani (1708 -1789). Il ritrovamento di alcuni manoscritti contenenti le imprese sforzesche del ramo pesarese ha confermato l'esistenza di questa biblioteca, dotata probabilmente di uno *scriptorium*. Nell'elenco compaiono sei codici petrarcheschi:

1) 24. Franciscus de re solitaria et de renfluxu curarum suarum (Francesco Petrarca? *De re solitaria e De renfluxo*)
2) 79. Com(m)entum Triu(m)phorum Petrarce (*Commento ai Trionfi* del Petrarca + *Canzoniere*);
3) 295. Franciscus Petrarcha de rebus possilibus (Francesco Petrarca, *Le cose possibili*);
4) 295. Fran(ciscus) Petrarcha de rebus senilibus (Francesco Petrarca: *Epistolae de rebus senilibus* lib. XVII);
5) 298. Franciscus Petrarcha de vita solitaria (Francesco Petrarca, *La vita solitaria*);
6) 301. Soneti et Cantilene Petrarce (Francesco Petrarca, *Sonetti e Canzoni*)[22].

Secondo Davoli il sesto, contenente *Soneti et Cantilene*, coinciderebbe con il manoscritto romano.

Resta complessa la questione attributiva. È da osservare come a livello stilistico le miniature del romano risultino diverse da quelle del viennese[23]. Tuttavia, fra questi due codici sembra sussistere un rapporto privilegiato, comprovato dalla condivisione di alcuni dettagli significativi[24].

L'attribuzione a Giovanni da Milano dei codici viennese e dresdense è stata accolta con riserva da Francesca Pasut, che ritiene che il miniatore di entrambi i codici sia un collaboratore stretto della bottega di Iacopo da Fabriano, della quale doveva far parte anche il miniatore del manoscritto romano dal momento che imita così nel dettaglio gli altri due e in particolare il Viennese[25].

L'imitazione non riguarda solo l'apparato iconografico ma anche alcuni aspetti decorativi e stilistici, come per esempio i bianchi girari assumono nei fregi la forma di losanghe, una forma non presente nei bianchi girari fiorentini o l'aspetto bambolesco-marionettistico dei personaggi che abitano le scene[26].

Non è da escludere che, visto il prestigioso committente, il codice romano sia stato la fonte originaria dei manoscritti viennese e dresdense. In questo caso esso potrebbe essere datato a prima del 1459, forse intorno al 1456-1458 in contemporanea con il mazzo di Alessandro Sforza, che contiene la carta dell'Eremita. Resta sicura la data *ante quem* 1473, anno di morte di Alessandro Sforza[27].

Un ultimo aspetto che giustifica la mancanza di una illustrazione del *Triumphus Eternitatis* in tutti e tre i testimoni e un'altra prova in assenza della loro parentela è legata all'intitolazione dei capitoli. I manoscritti di Vienna e Dresda riportano i titoli seguenti: *Incomencia il capituolo secondo del tempo* (ms. Ob. 28, c. 45r), *Capitulo secondo del tempo* (cod. 2649, c. 49v).

Nel romano, che è privo di titoli, il *Triumphus Eternitatis* segue quello del Tempo senza segnalazioni che evidenzino l'inizio di una nuova sezione. La presenza solo di una iniziale dorata su campo policromo fa pensare che il copista intendesse questo capitolo come parte del *Triumphus Temporis*.

Il manoscritto 1405 dell'Angelica, oltre a testimoniare la florida attività della bottega di Iacopo da Fabriano e ad aggiungersi all'elenco dei manoscritti sopravvissuti della biblioteca degli Sforza di Pesaro, mostra dunque la fortuna di un altro modello illustrativo dei *Triumphi*.

Se ne deduce che, all'interno della canonica illustrazione della sfilata trionfale, si affianca un modello parallelo, riconducibile ad una bottega, che la varia in alcuni punti. Infine, questo manoscritto testimonia che a questa altezza cronologica i *Triumphi* sono un libro presente anche nelle librerie dei Signori del Rinascimento.

Bibliografia

Ada Labriola, *Da Padova a Firenze: l'illustrazione dei Trionfi in Francesco Petrarca (Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Strozzi 174)*, in *F. Petrarca, i Trionfi* , a cura di I. G. Rao, Castelvetro di Modena 2012; Ada Labriola, *Les tarots peints a Florence au xve siècle*, in *Tarots enluminés chefs-d'œuvre de la Renaissance italienne*, Parigi 2021, pp. 113-128 ; Albina De La Mare, *Florentine Manuscripts in Livy in the Fifteenth Century*, in *Livy*, a cura di T.A. Dorey, Londra/Toronto 1971, pp 117-199 ; Alessandra Forte, *Copisti di immagini. Affinità iconografiche nella tradizione manoscritta della Commedia*, Roma 2023; Alessandra Putaturo Donati Murano, *I Trionfi di Francesco Petrarca: un manoscritto poco noto della Biblioteca Estense di Modena*, in "Rivista di storia della miniatura", vol. 5, 2000, p. 33, nota 3; Alexandra Örtner, *I 'Trionfi' del Petrarca, origine e sviluppo del tema nell'arte fiorentina*, in "Rivista di storia della miniatura", vol. 4, 1999, 81-96; Annalisa Caputo, *L'iconologia di Padre Tempo: storia di un errore. Petrarca, Erwin Panofsky e Simona Cohen*, in "Journal of Philosophy" n. 5, 14, 2019, 12-44; Antonio Minuti, *Vita di Muzio Attendolo Sforza*, in "Miscellanea di Storia Italiana", n. VII 1869; *Catalogus codicum mnuscriptorum practer grecos et orientales in Bibliotheca Angelica olim coenobim sancti augustini de urbe*, a cura di E. Narducci, vol. I, Roma 1892; Claudia Cieri Via, *Visualizzare il Tempo. Idee e immagini dall'antichità all'età barocca*, in *La forma del Tempo*, a cura di L. Galli, Milano, pp. 39-51; Daniele Guernelli, *Tracce della biblioteca sforzesca di Pesaro. Considerazioni su una grande raccolta libraria del Rinascimento*, in "Rivista

di storia della miniatura", n. 15, 2011, pp. 156-169; Elena Maggio, *Le tarot d' Alessandro Sforza*, in *Tarots enluminés chefs-d'œuvre de la Renaissance italienne*, Parigi 2021 pp. 129-141; Elisabetta Sciarra, *Breve storia del fondo manoscritto della Biblioteca Angelica*, in "La Bibliofilia", vol. 111, n. 3 2009, pp. 251-282; Erwin Panofsky, *Studi di iconologia*, Torino 1975; Fabio Forner, *La diffusione manoscritta delle opere petrarchesche oltre le alpi: Dresda*, in "Quaderni petrarcheschi", vol. 22, 2009 pp. 93-119; Fabio Forner, *Petrarca a Dresda: dai manoscritti alle stampe*, in *Die italienischsprachigen Handschriften der Sächsischen Landesbibliothek -Staat- und Universitätsbibliothek Dresden: neuen Perspektiven und Forschung*, a cura di W. Gerlach, A. Herber, A.K. Plein, M. Schürer, Dresda 2020, pp. 143-160; Francesca Pasut, *voce Giovanni da Milano*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani*, Milano 2004, p. 277; Francesco Davoli, *"Sonetti e Cantilene Petrarce": un manoscritto petrarchesco della biblioteca di Alessandro Sforza*, in "Petrarchesca", n. 5, 2017, pp. 81-86; Francesco Petrarca, *Triumphi. Rime estravaganti. Codice degli Abbozzi*, a cura di Vinicio Pacca e Laura Paolino, Milano, 1996; Franco Pratesi, *1450ca: Trionfi e Triumphi*, 2016, pp. 1-22; Gino Castiglioni, *Un secolo di miniatura veronese 1450-1550*, in *Miniatura veronese del Rinascimento*, a cura di G. Castiglioni, S. Marinelli, Verona 1986, pp. 59,62; Giulio Bertoni, *La biblioteca estense e la coltura ferrarese ai tempi del duca Ercole I (1471-1505)*, Torino 1903, p. 257; *I codici petrarcheschi nelle biblioteche governative del regno*, Roma 1874; José Ruyschaert, *Le Liber Juramentoroum de la chambre apostolique sous Paul II*, in *Miscellanea in memoria di Giorgio Cencetti*, Torino 1973, pp. 285-291; Joseph Burney Trapp, *The Iconography of Petrarch in the Age of Humanism* in *Il Petrarca latino e le origini dell'umanesimo* [atti del Convegno Internazionale, Firenze, 19-22 maggio 1991], Firenze 1996, pp. 11-73; Luciano Baffioni Venturi, *Alla ricerca della libreria perduta: La biblioteca di Giovanni Sforza signore di Pesaro: storie degli Sforza pesaresi*, vol. I, Pesaro 2013; Maria Grazia Albertini Ottolenghi, *L'altro "centro": Alessandro Sforza e Pesaro*, in *Emilia e Marche nel Rinascimento: l'identità visiva della periferia*, a cura di G. Periti, Bergamo 2005, pp. 253-271; Paolo D'Ancona, *Di alcuni miniati conservati nelle biblioteche tedesche e austriache*, in "L'arte: rivista di storia dell'arte medievale e moderna", num. 10 1907, p. 32; Paolo D'Ancona-E. Aeschlimann, *Dictionaire des Miniaturistes du Moyen Age et de la Renaissance dans différentes contrées de l'Europe*, Milano 1940, pp. 115-115 ; Roberta Delmoro, *Entre Filippo Maria Visconti et Francesco Sforza: trois célèbres tarots ducaux*, in *Tarots enluminés chefs-d'œuvre de la Renaissance italienne*, Parigi 2021 pp. 62-63 ; Rolando Fusi e Rosalynd Pio, *Petrarca, Simone Martini e le carte,* Firenze 2001; Sergio Samek Ludovici, *Francesco Petrarca. I Trionfi illustrati nella miniatura dei codici precedenti dal secolo XIII al XVI secolo*, Roma 1978, pp. 136-137; Simona Cohen, *The early Renaissance personification of Time and changing concepts of temporality*, in "Renaissance Studies", n. 14, pp. 301-328; Simona Cohen, *Transformations of Time and Temporality in Medieval and Renaissance*, Leiden – Boston 2014; Simonetta Nicolini, *Miniatore marchigiano*, in *Petrarca nel tempo. Tradizione, lettori e immagini delle opere* [catalogo della mostra, Arezzo, sottochiesa di San Francesco, 22 novembre 2003 – 27 gennaio 2004], a cura di M. Feo, VII centenario della nascita di Francesco Petrarca, Pontedera 2003 pp. 213-217; Teodoro Lorini, *Petrarca a Vienna. Riscontri di un censimento in corso*, in *Margarita amicorum. Studi di cultura europea per Agostino Sottili*, Milano 2007, pp. 603-636.

Sitografia

ÖNB: https://onb.digital/search/1289628; SLUB: https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/12986/1; Morgan Library: https://www.themorgan.org/collection/tarot-cards/time

Note

[1] Erwin Panofsky, *Studi di iconologia*, Torino 1975, p. 111..

[2] Gli studi successivi di Simona Cohen hanno mostrato come la visione saturnina dell'iconologia del tempo sia in realtà un prodotto tardo rinascimentale, riassume l'argomento Annalisa Caputo, *L'iconologia di Padre Tempo: storia di un errore. Petrarca, Erwin Panofsky e Simona Cohen*, in "Journal of Philosophy" n. 5, 14, 2019, 12-44.

[3] È possibile che per questa rappresentazione delle età dell'uomo i miniatori prendano spunto dal verso "stamani ero fanciullo ed ora son vecchio" (Francesco Petrarca, *Triumphi-Triumphus Temporis*, v. 60)

[4] Per i casi dei manoscritti danteschi e la metodologia di studio si veda Alessandra Forte, *Copisti di immagini. Affinità iconografiche nella tradizione manoscritta della Commedia*, Roma 2023, pp. 1-22.

[5] *I codici petrarcheschi nelle biblioteche governative del regno*, Roma 1874, p. 171; *Catalogus codicum mnuscriptorum practer grecos et orientales in Bibliotheca Angelica olim coenobim sancti augustini de urbe*, a cura di E. Narducci, vol. I, Roma 1892, p. 509.

[6] Luciano Baffioni Venturi, *Alla ricerca della libreria perduta: La biblioteca di Giovanni Sforza signore di Pesaro: storie degli Sforza pesaresi*, vol. I, Pesaro 2013, pp. 63,124-126.

[7] Francesco Davoli, *"Sonetti e Cantilene Petrarce": un manoscritto petrarchesco della biblioteca di Alessandro Sforza*, in "Petrarchesca", 5 (2017), pp. 81-86.

[8] Sulla vita di Muzio Attendolo Sforza e i suoi stemmi cfr. Antonio Minuti, *Vita di Muzio Attendolo Sforza*, in "Miscellanea di Storia Italiana", VII (1869), pp. 8-75.

[9] Sul cardinale Domenico Passionei e la sua biblioteca cfr. Alfredo Serrai, *Domenico Passionei e la sua biblioteca*, Milano, 2004. Sulla la storia del fondo manoscritto dell'Angelica cfr. Elisabetta Sciarra, *Breve storia del fondo manoscritto della Biblioteca Angelica*, in "La Bibliofilia", vol. 111, 3 (2009), pp. 251-282.

[10] Sui manoscritti petrarcheschi presenti in queste due biblioteche cfr. Fabio Forner, *La diffusione manoscritta delle opere petrarchesche oltre le alpi: Dresda*, in "Quaderni petrarcheschi", 22 (2009), pp. 93-119; Fabio Forner, *Petrarca a Dresda: dai manoscritti alle stampe*, in *Die italienischsprachigen Handschriften der Sächsischen Landesbibliothek -Staat- und Universitätsbibliothek Dresden: neuen Perspektiven und Forschung*, a cura di W. Gerlach, A. Herber, A.K. Plein, M. Schürer, Dresda 2020, pp. 143-160; Teodoro Lorini, *Petrarca a Vienna. Riscontri di un censimento in corso*, in *Margarita amicorum. Studi di cultura europea per Agostino Sottili*, Milano 2007, pp. 603-636.

[11] I nomi proposti sono i seguenti: Iacopo Guidoni da Verona cfr. Paolo D'Ancona-E. Aeschlimann, *Dictionaire des Miniaturistes du Moyen Age et de la Renaissance dans différentes contrées de l'Europe*, Milano 1940, pp. 115-115; Sergio Samek Ludovici, *Francesco Petrarca. I Trionfi illustrati nella miniatura dei codici precedenti dal secolo XIII al XVI secolo*, Roma 1978, pp. 136-137; Stefano da Verona cfr. Joseph Burney Trapp, *The Iconography of Petrarch in the Age of Humanism*, in *Il Petrarca latino e le origini dell'umanesimo* [atti del Convegno Internazionale, Firenze, 19-22 maggio 1991], Firenze 1996, pp. 45-46, 60; Federico Veterano cfr. Albina De La Mare, *Florentine Manuscripts in Livy in the Fifteenth Century*, in *Livy*, a cura di T.A. Dorey, Londra-Toronto1971 p. 195, nota 70; Anonimo miniatore marchigiano cfr. S, Nicolini, *Miniatore marchigiano*, in *Petrarca nel tempo. Tradizione, lettori e immagini delle opere* [catalogo della mostra, Arezzo, sottochiesa di San Francesco, 22 novembre 2003 – 27 gennaio 2004], a cura di M. Feo, VII centenario della nascita di Francesco Petrarca, Pontedera 2003 pp. 213-217. Su Giovanni da Milano, ultima attribuzione, cfr. José Ruyschaert, *Le Liber Juramentoroum de la chambre apostolique sous Paul II*, in *Miscellanea in memoria di Giorgio Cencetti*, Torino, 1973 p. 285, nota 2; Francesca Pasut, *voce Giovanni da Milano*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani*, Milano 2004, p. 277 (ma con molte riserve).

[12] Ludovici riporta in nota che il codice venne dedicato da Simone Serdini a Domenico Bettini di Buonaccorsi, ma non porta alcuna prova a sostegno di questa affermazione. Sergio Samek Ludovici, *Francesco Petrarca. I Trionfi illustrati nella miniatura dei codici precedenti dal secolo XIII al XVI secolo*, cit. nota 2, p. 136.

[13] Il passo della lettera è riportato da Paolo d'Ancona, cfr. Paolo D'Ancona, *Di alcuni miniati conservati nelle biblioteche tedesche e austriache*, in "L'arte: rivista di storia dell'arte medievale e moderna", 10 (1907), p. 32.

[14] La descrizione dello stemma Erizzo è stata fatta dal Dott. Maurizio Carlo Alberto Gorra, mauriziogorra@gmail.com Membre associé de l'Académie internationale d'héraldique – Perito araldico (iscr. C.P.I. n° 1034) https://independent.academia.edu/MaurizioCarloAlbertoGorra.

[15] P. D'Ancona, *Di alcuni miniati conservati nelle biblioteche tedesche e austriache*, cit. p. 32.

[16] Sulla provenienza del codice e la nota di acquisto cfr. Giulio Bertoni, *La biblioteca estense e la coltura ferrarese ai tempi del duca Ercole I (1471-1505)*, Torino 1903, p. 257; Gino Castiglioni, *Un secolo di miniatura veronese 1450-1550*, in *Miniatura veronese del Rinascimento*, a cura di G. Castiglioni, S. Marinelli, Verona 1986, pp. 59,62; Alessandra Putaturo Donati Murano, *I Trionfi di Francesco Petrarca: un manoscritto poco noto della Biblioteca Estense di Modena*, in "Rivista di storia della miniatura", 5 (2000), p. 33, nota 3.

[17] Sull'origine dei *Triumphi* dai tarocchi cfr. Rolando Fusi e Rosalynd Pio, *Petrarca, Simone Martini e le carte,* Firenze 2001; Franco Pratesi, *1450ca: Trionfi e Triumphi*, 2016, pp. 1 -22.

[18] Sul mazzo di Carlo VI della Bibliothèque nationale de France cfr. Ada Labriola, *Les tarots peints a Florence au xve siècle*, in *Tarots enluminés chefs-d'œuvre de la Renaissance italienne*, Parigi 2021, pp. 113-128. Sul mazzo Alessandro Sforza cfr. Elena Maggio, *Le tarot d' Alessandro Sforza*, in *Tarots enluminés*, cit., pp. 129-141.

[19] E. Maggio, *Le tarot d' Alessandro Sforza* cit. p. 139.

[20] Roberta Delmoro, *Entre Filippo Maria Visconti et Francesco Sforza: trois célèbres tarots ducaux*, in *Tarots enluminés*, cit. pp. 62-63. La carta è oggi conservata alla Morgan Library di New York ma è visibile anche nel sito ufficiale della biblioteca: https://www.themorgan.org/collection/tarot-cards/time

[21] "Delle sue entrate ordinò una degnissima biblioteca, dove misse grande numero di libri così sacri come gentili,

[…]" *Vite*, p. 442. Sulla biblioteca degli Sforza di Pesaro cfr. Maria Grazia Albertini Ottolenghi, *L'altro "centro": Alessandro Sforza e Pesaro*, in *Emilia e Marche nel Rinascimento: l'identità visiva della periferia*, a cura di G. Periti, Bergamo 2005, pp. 253-271; Daniele Guernelli, *Tracce della biblioteca sforzesca di Pesaro. Considerazioni su una grande raccolta libraria del Rinascimento*, in "Rivista di storia della miniatura", 15 (2011), pp. 156-169; L. Baffioni, *Venturi, Alla ricerca della libreria perduta*, cit.

[22] L'elenco è riportato da L. Baffioni Venturi, *Alla ricerca della libreria perduta*, cit., p. 63.

[23] Molto più complicato è il confronto stilistico con l'apparato illustrativo del dresdense a causa del suo critico stato di conservazione.

[24] Per esempio, nel secondo riquadro della miniatura a piena pagina del "Trionfo di Amore" l'anonimo miniatore del Romano pone in primo piano il suicidio di Piramo e Tisbe. Questa scena è presente, in forma condensata sullo sfondo del "Trionfo di Amore" del manoscritto viennese, ma è del tutto assente nel "Trionfo di Amore" del manoscritto dresdense. Il minatore del Romano, oltre a imitare la posizione dei due amanti (l'uomo a terra e la donna che si protende su di lui) riprende anche il dettaglio della fontana e dell'albero.

[25] "Assegnata all'artista da Ruysschaert (1973, p. 285, nota 2) è anche la decorazione dei *Trionfi* petrarcheschi di Vienna (Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 2649, Eug. Q. 84), vergati a Pesaro nel 1459 dal copista Iacopo da Verona; una proposta sulla quale nutro forti riserve, ma che ha il merito di porre in evidenza le analogie tra il repertorio ornamentale del codice viennese, quello del ms. Vat. Reg. Lat. 1882 e quelli di altri codici decorati nella cerchia di Iacopo da Fabriano. Mi pare allora interessante ricordare che il calligrafo dei *Trionfi* di Vienna trascrisse nel 1456 un *Salterio-Innario*, commissionato dagli Sforza di Pesaro (Città del Vaticano Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Barb. Lat. 482) e ancora a Pesaro, nel 1460, un'altra copia dei *Trionfi* per Borso d'Este (Dresda, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, cod. Ob. 26) entrambi miniati dalla stessa mano del manoscritto austriaco. Le illustrazioni dei tre codici (*Trionfi* di Vienna e Dresda e Salterio-Innario della Vaticana) sono state in passato ritenute opera dello stesso calligrafo veronese Iacopo, benché nella sottoscrizione autografa non sia menzionato un suo ruolo da miniatore […]; mentre, alla luce della destinazione estense-pesarese dei manoscritti e delle consonanze stilistiche con i prodotti usciti dalla bottega di Iacopo da Fabriano, potrebbero essere riconsiderate nel contesto, tuttora poco conosciuto, della miniatura marchigiana di metà Quattrocento." F. Pasut, *voce Giovanni da Milano*, cit. p. 276.

[26] Si ringrazia il Prof. Pier Luigi Mulas che si è gentilmente offerto di esaminare nel dettaglio i tre manoscritti e che ha notato questi importanti legami stilistici.

[27] F. Davoli, *"Sonetti e Cantilene Petrarce"* cit., pp. 85-86.

Contribution subjected to double-blind peer review process by one reviewer and plagiarism check with positive outcome.

Received: 08/09/2025
Approved: 17/09/2025

Papireto IV (2025) - pp. 133-139
ISSN 2974-668X
DOI: 10.57661/papireto/0407

La ruota degli esposti dell'Ospedale Grande del Santo Spirito di Palermo

Riccardo Prinzivalli
Accademia di Belle Arti di Palermo

The foundling wheel of the Ospedale Grande del Santo Spirito in Palermo

Abstract: The study presents new acquisitions on the foundling wheel of the Ospedale Grande del Santo Spirito in Palermo and an unpublished sacristy washbasin characterised by the st. Bernardine monogram from the ancient church of the hospital. The history of the foundling hospital is reconstructed from its foundation to its closure. Furthermore, through the cross-referencing of documents and maps, the exact location of the chamber of the head nurse and the wheel is identified.

Keywords: Ospedale Grande of Palermo; foundling wheel; franciscan penitents; orphanage; sacristy washbasin.

1. Il lavabo da sacrestia proveniente dall'antica chiesa dell'Ospedale Grande

All'interno del chiostro di Palazzo Sclafani, ex Ospedale Grande del Santo Spirito di Palermo dal 1431 al 1853, è stato rinvenuto tra alcuni resti lapidei un inedito lavabo da sacrestia caratterizzato dalle lettere IHS incise sul lato frontale con la H sormontata da una croce, un simbolo che identifica il movimento dell'Osservanza diffuso da san Bernadino da Siena nella prima metà del XV secolo[1]. Il lavabo è in marmo grigio Billiemi e ha una vasca rettangolare sagomata e modanata, oltre che IHS alla base dello stesso lato presenta le incisioni di due fiori stilizzati in corrispondenza di altrettanti fori per l'acqua [fig. 1]. Il profilo della vasca, il materiale utilizzato e lo stile delle incisioni suggeriscono una datazione da collocare nella seconda metà del XVI secolo, il simbolo venne introdotto in Sicilia da Matteo d'Agrigento nel 1425 e vedrà la sua massima diffusione nel Quattrocento, al passo con la predicazione itinerante francescana. La singolarità del lavabo da sacrestia consiste nella presenza del monogramma bernardiniano, sembrerebbe infatti il più antico manufatto con il simbolo di un ordine religioso rintracciato finora all'interno dell'ospedale. Il nesso con i francescani non

Figura 1. Lavabo da sacrestia, marmo grigio di Billiemi, cm 40x85x35, Palermo, cortile di palazzo Sclafani, (seconda metà del XVI secolo); Figura 2. Maestro del Trionfo della Morte, *Trionfo della Morte*, affresco, Palermo, Galleria Regionale Palazzo Abatellis (c. 1446). Particolare penitenti.

sembra casuale e si pone in continuità con studi recenti che hanno approfondito gli elementi iconografici e iconologici del *Trionfo della Morte* proveniente dal cortile dell'ospedale, stabilendo un legame tra la realizzazione dell'affresco e le opere del beato Matteo d'Agrigento, il frate compagno di san Bernardino da Siena e protagonista della riforma dell'Osservanza in Sicilia[2]. Vengono infatti raffigurati gli stessi abiti e gioielli vietati dai capitoli suntuari di Palermo pubblicati dal senato cittadino nel 1426 sotto l'impulso di Matteo d'Agrigento e condannati dalle predicazioni apocalittiche del frate contro l'usura e la vanità. Nel gruppo di personaggi sulla sinistra dell'affresco, tradizionalmente chiamati mendicanti, sono state inoltre identificate le figure di due penitenti francescane caratterizzate dal velo copricapo a strisce [fig. 2], si tratta di laiche volontarie che svolgevano all'interno degli ospedali medievali le loro opere di carità al servizio dei bambini abbandonati, probabilmente incaricate di gestire il brefotrofio, esprimendo così la dedizione rivolta agli esposti sin dalla fondazione dell'Ospedale Grande.

2. La ruota degli esposti dell'Ospedale Grande

Il 18 giugno del 1445 Alfonso V d'Aragona promulgò un bando con il quale ordinava di adibire a brefotrofio l'ultimo piano dell'ospedale e con un decreto proibì a tutti i cittadini di portare via gli esposti senza il consenso dei rettori. Anche re Giovanni II d'Aragona nel 1480 pubblicò capitoli specifici con le norme di asilo e di assistenza in favore dell'infanzia abbandonata. Il 18 dicembre 1524 papa Clemente VII emanava una scomunica alle madri infanticide compresi tutti coloro che abbandonavano i neonati nell'ospedale. Quando il fenomeno dell'esposizione raggiunse cifre incalcolabili, nel 1539 vennero creati nell'ospe-

dale un'area dedicata ai bambini abbandonati e un'istituzione che se ne occupasse, nominata Conservatorio di Santo Spirito, probabilmente in questo periodo venne istituita la ruota degli esposti. Il congegno si trovava in una finestra prospiciente la strada e consisteva in un cilindro ruotante di legno, cavo all'interno, provvisto del campanello col suo cordoncino, per dare il segnale quando venivano abbandonati i bambini. La nutrice faceva girare la ruota e raccoglieva il neonato, dopo aver appuntato l'ora lo consegnava alla nutrice maggiore che stilava un rapporto con la data, i panni indossati o qualche marca particolare, come una carta scritta o qualunque altro segno distintivo, ovvero una sacra immagine e tracce utili per la ricognizione della madre. Il bambino veniva vestito con i panni dell'ospedale, se era stato abbandonato nella notte e presentava segni di denutrizione veniva battezzato subito, nel caso contrario il rito si rimandava al giorno successivo ad apertura della chiesa, espletate quindi tutte le attività veniva portato nel baliato e consegnato a un'altra balia alla quale spettava il compito di allattarlo. Nel 1546 papa Paolo III concesse all'ospedale la licenza di costruire un fonte per battezzare gli esposti, nel documento si specifica che tale iniziativa aveva luogo perché sin dalla fondazione dell'ospedale i bambini venivano battezzati nella cattedrale, ma questi, solitamente abbandonati la notte, non potevano essere trasportati comodamente, così a volte accadeva che morissero durante il tragitto[3]. Lo storico Valerio Rosso intorno al 1590 riporta che nell'ospedale è presente una finestra dov'erano abbandonati i bambini e che il giorno successivo alla Pentecoste venivano messi in mostra nel chiostro, descrive poi la chiesa dell'ospedale nella quale gli esposti venivano battezzati e dove ogni venerdì una compagnia di penitenti si radunava per svolgere i loro riti devozionali come battersi la schiena con le discipline. Nel 1654 il reparto ubicato al terzo piano dell'ospedale chiamato Conservatorio di Santo Spirito veniva destinato ad accogliere le bambine dai sette anni fino alla maturità. Era gestito, con i fondi provenienti dalle eredità dei benefattori, da una superiora scelta tra le *proiette* anziane che educava le fanciulle al culto cristiano, ai lavori domestici, all'insegnamento della lingua italiana e dell'aritmetica[4]. Onofrio Mangananti riferisce nel Seicento che nel cortile dell'ospedale si vedeva un fonte dove si battezzavano i *gettatelli* e che questi, come gli altri che morivano, venivano registrati nell'archivio dell'ospedale con il sigillo dei rettori e dei governatori. Lo storico riporta che nell'ospedale si educavano più di 200 fanciulle e che i bambini erano affidati a circa 700 nutrici salariate con 4 tarì al mese, una cifra neanche sufficiente per i viveri, malgrado ciò, queste li nutrivano e rimandavano i propri parti. Quando le giovani arrivavano alla pubertà ed erano certificate vergini dalle levatrici, venivano confinate nel conservatorio, dov'erano provviste di tutto il necessario ed educate agli esercizi spirituali e temporali sotto la cura di dodici monache anziane "stesse zitelle del Conservatorio racchiuse, quali per non essersi volute casare sono restate sotto abito monacale alla cura di quelle della stessa carata e nascita e stesso infortunio di non aver conosciuto parenti, vengono compartite e amate"[5]. Le fanciulle venivano trattenute fino all'età nubile, in seguito l'ospedale assegnava loro una dote ricavata dal lavoro delle *proiette* anziane e dai lasciti testamentari che i benefattori legavano all'ospedale, finché non prendevano marito o l'abito monacale ed era proibito loro uscire per qualsiasi pretesto. Non tutte le esposte entravano nel conservatorio, le nutrici potevano infatti scegliere di non separarsi dopo l'allattamento e di chiedere l'assegnazione della bambina, soltanto dopo che i rettori e l'ospedaliere ne avessero verificato l'integrità e la buona reputazione, nonché le condizioni economiche sufficienti all'alimentazione e l'assenza di situazioni di rischio. In questo caso la bambina veniva consegnata con un atto pubblico e l'obbligo di pagare un legato per il futuro matrimonio, nullo nel caso avesse perso prima la verginità. Le madri affidatarie erano spesso senza figli e davano in dote i loro patrimoni, altre preferirono invece far sposare le fanciulle con i propri figli maschi. Mangananti riporta che il lunedì successivo alla Pentecoste veniva celebrata una messa solenne di fronte l'altare marmoreo nel cortile alla presenza del senato

cittadino, dei rettori, dell'ospedaliere e a volte dei viceré. I festeggiamenti coinvolgevano tutta la cittadinanza, venivano allestiti apparati sontuosi e un palco in cui le fanciulle che dimoravano nel conservatorio erano esibite con vesti nuove appositamente comprate dall'ospedale e con un velo sul viso. In questa occasione avveniva l'*elezione di maritaggio* nella quale l'ospedaliero aveva il compito di mettere in un *bussolo* una cifra in denaro a discrezione dei rettori estraendo a sorte il numero dell'eletta, con riguardo che fossero pervenuti i fondi per il matrimonio alle ragazze più grandi. Nei nuovi capitoli del 1725 veniva evidenziato il ruolo della direttrice del conservatorio, chiamata "maestra correttrice", scelta tra le esposte adulte che avevano ricevuto l'abito di monaca laica. La maestra era preposta all'educazione religiosa e morale delle ragazze che le erano state affidate e doveva sorvegliare affinché nessun uomo, senza precisa necessità, di qualunque grado ecclesiastico e civile potesse entrare nel reclusorio senza il permesso dell'ospedaliere. I capitoli prevedevano infine che le fanciulle che avessero voluto prendere l'abito da monache bizzocche, non potevano superare il numero di dodici[6].

Nel 1751 fu istituita dal viceré Laviefuille la "Deputazione dei bambini projetti" e nel 1784 venne pubblicata la *Raccolta di tutti i regolamenti finora dati dal governo intorno alla pia opera de bambini projetti*, nella quale sono elencati i provvedimenti della deputazione attuati in Sicilia dal 1756 al 1783, con i relativi iter formativi, per la cura e la gestione dell'infanzia abbandonata, insieme a diverse preziose informazioni sulla ruota dell'Ospedale Grande[7]. Ogni città e qualsiasi ente obbligato a ricevere i bambini abbandonati doveva disporre di una ruota con campanello, della misura adeguata ad accogliere un neonato, posizionata in un punto comodo, ma non molto frequentato, corrispondente a una casa presidiata da una donna scelta dai giurati e dal parroco locale, posta al servizio della ruota di giorno e specialmente la notte. Il primo luglio del 1771 venne abolita la marchiatura permanente sulla pelle dei neonati per il riconoscimento come *figli dello spedale*, sostituendola con una funicella di seta o canapa al collo, chiusa alle due estremità con del piombo nel quale era impresso il sigillo della città, in maniera che non si potesse togliere e si evitassero frodi, come per esempio la sostituzione da parte delle nutrici dei bambini morti con altri vivi per non perdere il salario. Nell'aprile del 1775 fu stabilito l'obbligo del parto cesareo e dell'estrazione del feto dalle donne morte incinta per la somministrazione del battesimo, l'operazione veniva eseguita anche sulle gestanti vive da donne sane, istruite e formate per sei mesi da un chirurgo, dovevano essere in grado di proferire la formula del battesimo e nel caso di pericolo del nascituro somministrarlo con una siringa di canna. Anche quando il bambino nato appariva morto, questo non doveva essere inumato finché non fossero stati provati prima tutti i rimedi prescritti per riportarlo in vita, in ogni caso veniva prima battezzato e poi praticata la respirazione bocca a bocca, oppure gli venivano succhiati i capezzoli e la testa, solleticati i piedi con un pennello, irrorati i corpicini con l'acqua fredda. Erano previsti in alcuni casi l'inalazione dei fumi della placenta bruciata, del tabacco o l'inserimento nell'ano della zampa di una gallina viva, ripetendo le cure anche per diverse ore, visto che molti effettivamente si rianimavano nonostante sembrassero deceduti. Nel caso dei bambini nati con gravissime malformazioni, detti "mostri", si era obbligati comunque a presentarli al parroco affinché decidesse se i bambini erano capaci o meno di ricevere il battesimo. Le levatrici che procuravano aborti e somministravano veleni per salvare la vita e l'onore delle partorienti, impedendo il battesimo del feto, seppure nello stato embrionale, erano soggette alla pena di morte e alla scomunica. Spesso le nutrici erano prive di mezzi e assumevamo questa mansione per sopravvivere, trascurando l'alimentazione e il vestiario dei neonati che morivano di freddo e malnutrizione, per questo i deputati disposero l'aumento del salario e la fornitura di pannolini e fasce alle nutrici anziché di somme in denaro, al fine di evitare raggiri e dissuaderle dall'utilizzare panni sudici e vecchi. Il 31 marzo 1783 il viceré Domenico Caracciolo dispose che nell'Ospedale Grande fossero chiuse la porta riaper-

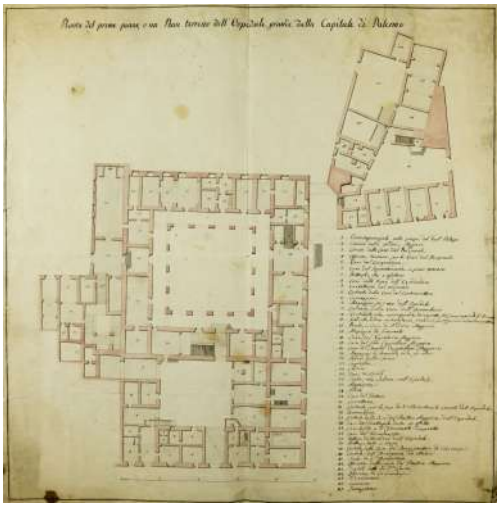


Figura 3. *Planimetria dell'Ospedale Grande di Palermo* (1825). © MIC, Biblioteca Nazionale di Napoli; Figura 4. Fotografia di palazzo Sclafani, particolare facciata orientale (ultimo quarto del sec. XIX). © ICCD.

ta accanto la ruota dei *projetti* e il finestrone della casa dove abitava la nutrice maggiore, perché trovandosi in un punto di passaggio metteva in soggezione quanti avessero voluto abbandonare i neonati nella ruota per la paura di essere scoperti, un provvedimento già stabilito nel 1765 ma rimasto inattuato, dal quale apprendiamo che la ruota e la casa della nutrice maggiore si trovavano in corrispondenza del piano del palazzo reale. Nel 1785 venne aggiunto nel volume, già dato alle stampe, un provvedimento del 29 gennaio dello stesso anno nel quale il viceré Caracciolo ordinò di cambiare il sito della ruota dal piano del regio palazzo a quello dietro l'arco dell'ospedale, in corrispondenza del giardino dell'infermeria dei frati cappuccini, di fronte la via dei Biscottari. Il provvedimento venne subito attuato e si cominciò a usare liberamente la nuova ruota, collocata in un punto comodo, ma non molto frequentato, come disposto dai nuovi regolamenti, nonostante l'area dietro l'arco dell'ospedale fosse un luogo malfamato, visto che in quegli anni "metteva i brividi al sentirlo solo nominare"[8]. Nel 1813 la deputazione venne soppressa e tre anni dopo fu ristabilita con l'emanazione di un nuovo regolamento, pressoché simile al precedente[9].

In una planimetria dell'Ospedale Grande di Palermo disegnata nel 1825 [fig. 3] si può notare che l'ingresso principale si trovava sulla piazza del palazzo reale, la ruota e la casa della nutrice maggiore sono indicate nella legenda al n. 16, dietro l'arco dell'ospedale, l'angolo con l'attuale via Matteo Sclafani, di fronte via dei Biscottari, dov'era stata trasferita con il provvedimento del 1785. Quando l'ospedale è stato successivamente convertito in caserma in questa parte della facciata erano presenti due finestre [fig. 4], sotto queste si vede oggi un finestrone più volte rimaneggiato e sembra questo il punto in cui fu situata la nuova ruota [fig. 5]. Al n. 2 della pianta è indicata invece la camera della nutrice maggiore accanto la porta principale sul piano del palazzo reale, un indizio dell'antica collocazione della ruota citata nei regolamenti, di cui oggi non rimane traccia a causa dei restauri della facciata.

Gaspare Palermo nei primi dell'Ottocento descrive il piano dell'ospedale nel quale sono presenti le camere con le culle dei bambini esposti nella ruota e quelle per le nutrici che dovevano allattarli, il reparto aveva la sovraintendenza delle *proiette* anziane vestite da religiose che vigilavano affinché i bambini stessero bene e le nutrici facessero il loro dovere. In altre camere erano ricoverate le partorienti povere o che non potevano rendere pubblico

Figura 5. Area del prospetto di palazzo Sclafani in cui era collocata la nuova ruota.

il parto, alle quali l'ospedale procurava la levatrice, i panni e tutto ciò che fosse necessario. Una parte di queste risiedeva nell'educandato al terzo piano mentre altre dal 1790 si trasferirono nel Real albergo dei poveri per lavorare al setificio[10]. Il ramo della proiezione era a carico dell'ospedale che assegnava alle fanciulle una dote per il matrimonio sovvenzionata dalla Real Lotteria, successivamente fu posta a carico del governo cittadino. Nella città di Palermo, al 1 gennaio 1824 si rileva la presenza di 163.266 abitanti, il numero delle nascite fu di 3.361 maschi e 3.197 femmine, per un totale di 6.558 bambini. I fanciulli trovati nella ruota e affidati alle balie dell'ospedale furono 597, di questi ne morirono 429, ovvero 72 per ogni 100[11]. Il conservatorio rimase nell'Ospedale Grande fino al 1826, quando le esposte furono trasferite in un'altra struttura fondata in quegli anni dal re Francesco I nei locali dell'antico ospedale di San Bartolomeo e denominata Conservatorio di Santo Spirito[12]. Nell'agosto del 1872 venne presentata al consiglio provinciale di Palermo una relazione della "Commissione incaricata di proporre le riforme necessarie nell'Istituto de' Trovatelli" composta da Andrea Spinelli, Nicolò Schirò, Gaetano La Loggia, Mariano Pantaleo e Luigi Sampolo[13]. L'istituto si era stabilito nel complesso del Conservatorio di Santo Spirito e dal 1864 aveva lo scopo di accogliere gli esposti esclusivamente attraverso la ruota ed era proibita qualsiasi altra provenienza, esso accoglieva i bambini fino all'età di sette anni. Gli stessi venivano successivamente trasferiti all'Ospizio di beneficenza per imparare un mestiere, le bambine erano invece trattenute fino alla maggiore età, ricevevano l'istruzione elementare e apprendevano i "lavori donneschi"[14]. La commissione adottò all'unanimità l'abolizione della ruota, proponendo un termine di tre anni per la dismissione, periodo nel quale sarebbe stato attivato un ufficio per la consegna palese dei trovatelli mentre la ruota sarebbe rimasta temporaneamente al suo posto per l'abbandono clandestino, così da consentire alla popolazione di conformarsi gradualmente alle nuove disposizioni. Durante i tre anni l'istituto degli esposti avrebbe accolto i bambini abbandonati o illegittimi privi di sussistenza, le persone obbligate a dichiarare le nascite agli uffici dello stato civile furono autorizzate a presentare i neonati illegittimi e a tenersi in incognito. Alle balie esterne vennero somministrati pannolini, fasce e assegnata una paga mensile di 12 lire i primi otto mesi di vita, 8 lire per gli altri sette mesi di allattamento e 3 lire fino ai sette anni, alle balie interne venne aumentata la paga a 10 lire al mese. Tra tutte venivano estratte a sorte dalla sovraintendenza della Casa dei trovatelli

le balie che si erano distinte per il buon allevamento dei bambini e venivano distribuiti 100 premi da 20 lire per ciascuna. Fu prevista l'istituzione di un ufficio sanitario per le visite e la cura degli esposti, per vigilare sulla selezione e gestione delle balie interne ed esterne, sovraintendere allo svezzamento dei fanciulli, alla vaccinazione e all'igiene. Il reclusorio annesso alla Casa del Santo Spirito fu soppresso e le trovatelle orfane, senza balia e inadatte al lavoro per qualsiasi ragione, vennero dislocate all'Albergo dei poveri, al Deposito di mendicità e all'Istituto delle artigianelle. Il Consiglio di Stato dispose in un parere del 18 agosto del 1875 adottato dal comune di Adrano che le ruote degli esposti si potessero sopprimere senza che i relativi provvedimenti delle province fossero soggetti al sindacato del governo e che dovendosi procedere alla graduale chiusura delle ruote, a partire da qualsiasi luogo, il comune non potesse ricorrere nel caso si cominciasse dal sopprimere la ruota in esso esistente[15]. Si tratta dunque del primo centro catanese nel quale venne chiusa la ruota, la città italiana che diede inizio alla soppressione fu invece Ferrara nel 1867, sino alla completa abolizione sul territorio nazionale con il *Regolamento generale per il servizio d'assistenza agli Esposti* emanato dal governo Mussolini nel 1923, mentre a Palermo la ruota rimase attiva fino al 1900[16].

Le cronache ancora oggi denunciano casi di abbandono o soppressione di bambini indesiderati, non sono state superate le barbarie del passato, nonostante i traguardi scientifici e le conquiste sociali. Anche i periodi più bui della storia hanno comunque trasmesso modelli positivi che hanno consentito ai popoli di ridefinire la propria cultura e garantire i diritti umani[17]. L'indagine di fonti disponibili come la rappresentazione delle penitenti francescane nel *Trionfo della Morte* di Palermo, forse la più significativa testimonianza dell'antico legame dell'Ospedale Grande con la cura dei bisognosi, permette quindi di comprendere, a partire dai più piccoli, quando la *pietas* e il rispetto della vita entrarono a far parte dei costumi della città grazie a un sistema attivo di politiche e istituti che oggi chiamiamo *welfare state*[18].

Note

[1] Si ringrazia il dott. Giacomo d'Andrea per la segnalazione.

[2] Riccardo Prinzivalli, *Il Trionfo della Morte di Palermo e il beato Matteo d'Agrigento*, in "Mediaeval Sophia" E-Review annuale dell'Officina di Studi Medievali, XXV (2023), pp. 107-121.

[3] Angela Mazzè, *L'edilizia sanitaria a Palermo dal XVI al XIX secolo: l'ospedale Grande e Nuovo*, Palermo 1992, pp. 68-69; Daniela Santoro, *Decoro della città, rifugio dei poveri. L'Ospedale Grande del Santo Spirito di Palermo (XV secolo)*, Roma 2024, p. 75-79.

[4] A. Mazzè, *L'edilizia sanitaria a Palermo*, cit., pp. 245- 246 .

[5] Ivi, p. 294.

[6] Ivi, p. 104.

[7] *Raccolta di tutti i regolamenti finora dati dal governo intorno alla pia opera de bambini Projetti in Sicilia*, Palermo 1784.

[8] Giuseppe Buttà, *I Borboni di Napoli al cospetto di due secoli*, vol. 3, Napoli 1877, p. 296.

[9] Lucia Barbera, *Enti e soggetti "terzi" a salvaguardia dell'infanzia abbandonata: prime note su Sicilia e Veneto nel XIX secolo,* in "Acta Histriae", letnik 21, številka 3 (2013), p. 219.

[10] Gaspare Palermo, *Guida istruttiva per potersi conoscere tutte le magnificenze della città di Palermo*, vol. 3, Palermo 1816. p 315.

[11] *Bullettino universale delle scienze e dell'industria*, tomo II, Venezia 1835, p. 98.

[12] Gioacchino Di Marzo, *Opere storiche inedite sulla città di Palermo ed altre città siciliane*, vol. 1, Palermo 1872, p. 160.

[13] *Atti del consiglio provinciale di Palermo sessioni straordinaria ed ordinaria dell'anno 1872*, Palermo 1872.

[14] Isidoro La Lumia, *Palermo il suo passato, il suo presente, i suoi monumenti*, Palermo 1875, p. 115.

[15] *Il Filangieri rivista giuridica italiana: repertorio generale annate 1876-1892*, Milano 1894, p. 342.

[16] *Giornale di batteriologia e immunologia: annali dell'Ospedale Maria Vittoria di Torino*, vol. 31, Torino 1943, p. 407.

[17] Rita Cedrini, *La ruota degli esposti: un percorso di ricerca tra storia e attualità*, in Rosa Rao - Pierluigi Contino, (edd.), *I figli della ruota*, Atti del convegno nazionale, Palazzo Chiaramonte-Steri, Palermo 6 dicembre 2005, Palermo 2005, p. 79.

[18] Si ringrazia la prof.ssa Rita Cedrini per il prezioso aiuto.

Contribution subjected to double-blind peer review process by one reviewer and plagiarism check with positive outcome.

Received: 12/08/2025
Approved: 22/09/2025

Papireto IV (2025) - pp. 141-154
ISSN 2974-668X
DOI: 10.57661/papireto/0408

Nuove acquisizioni documentarie sul ciclo di Sebastiano Monaco nella chiesa di Sant'Agrippina a Mineo: datazione e revisione iconografica

Fina Serena Barbagallo
Accademia di Belle Arti di Napoli

New Archival Findings on the Cycle by Sebastiano Monaco in the Church of Sant'Agrippina in Mineo: Dating and Iconographic Reassessment

Abstract: This paper offers a chronological and iconographic revision of the fresco cycle painted by Sebastiano Monaco in the church of Sant'Agrippina in Mineo, based on newly discovered archival documents (1785–1787). These sources date the work to 1787–1788 and are further confirmed by the artist's autograph signature. The study examines his collaboration with stuccatore Giovanni Gianforma and reinterprets the scene titles, providing new insights into Monaco's catalogue and his role in Sicilian 18th-century painting.

Keywords: Sebastiano Monaco, chronology, iconography, catalogue, 18th century.

Un recente intervento di restauro ha restituito piena leggibilità al ciclo di affreschi presente all'interno della chiesa di Sant'Agrippina a Mineo, in provincia di Catania, realizzato da Sebastiano Monaco, pittore catanese attivo tra la seconda metà del XVIII secolo e il 1799[1]. L'intervento ha rappresentato un momento fondamentale di valorizzazione per uno dei complessi pittorici più significativi del tardo Settecento siciliano, inserito in un contesto architettonico di grande rilevanza storica e devozionale[2].

La chiesa affonda le proprie origini in epoca bizantina ma è stata per ben due volte danneggiata da eventi naturali. Il primo sisma, risalente al 1169, ne determinò la ricostruzione nel XIV secolo. Elevata a collegiata nel 1556, il secondo terremoto, avvenuto l'11 gennaio 1693, ne causò la distruzione quasi totale, eccetto l'area absidale triabsidata e a partire da marzo dello stesso anno iniziarono i lavori di sgombero e ricostruzione, completati soltanto nella prima metà del Settecento e lasciando incompiuto il prospetto principale [fig. 1].

L'impianto attuale, a croce greca allungata con tre navate [fig. 2],

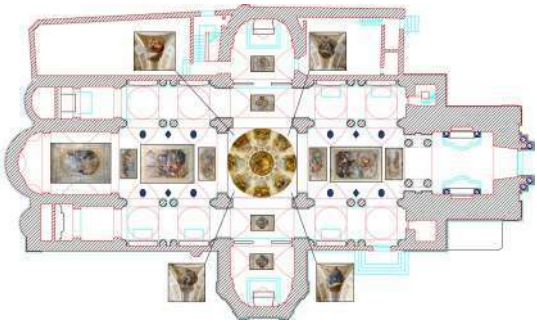


Figura 1. Chiesa di Sant'Agrippina, Mineo (CT). © courtesy Giacomo Alessandro; Figura 2. Id., Pianta con ciclo affreschi chiesa di Sant'Agrippina; Figura 3. Sebastiano Monaco, *Sant'Agrippina respinge l'assalto dei Saraceni presso le mura di Mineo*, 1787-88, affresco, volta della navata centrale, chiesa di Sant'Agrippina, Mineo (CT); Figura 4. Id., *Traslazione del Corpo di Sant'Agrippina*; Figura 5. Id. *Patrocinio di Sant'Agrippina sulla città di Mineo*. © courtesy Rocco Greco.

è arricchito da una raffinata decorazione interna che comprende dipinti, sculture, stucchi e arredi sacri[3]. Tra gli interventi più significativi si colloca il ciclo realizzato da Sebastiano Monaco, che decora la cupola della navata centrale con la *Gloria di Sant'Agrippina* e, nella volta, vi rappresenta tre episodi della storia della Santa realizzati tra il 1787 e il 1788:

- *Sant'Agrippina respinge l'assalto dei Saraceni presso le mura di Mineo,* evento presente nell'innografia liturgica greca[4] [fig. 3];
- *La Traslazione del corpo di Sant'Agrippina*, che narra l'arrivo delle reliquie della santa a Mineo e la loro accoglienza da parte di Eupresia, secondo la "Translatio" latina[5] [fig. 4];
- *Il Patrocinio di Sant'Agrippina sulla città di Mineo*, dove la santa riceve da Cristo il patrocinio simbolo della protezione sulla comunità [fig. 5].

Gli affreschi si inseriscono in una struttura decorativa ricca di elementi allegorici e simbolici. Nei riquadri minori, disposti lungo la volta, si trovano raffigurazioni di coppie femminili allegoriche, forse interpretabili come simboli di fecondità e pace [figg. 6 a-d]. Nei quattro pennacchi che sostengono il tamburo della cupola sono invece presenti le virtù cristiane della *Pazienza, Castità, Carità* e *Mansuetudine*, ciascuna accompagnata da iscrizioni esplicative [figg. 7-10], e le formelle monocrome, quattro a forma di rombo e di otto ovali, che raffigura-

Figura 6 a-d. Sebastiano Monaco, *Figure femminili* in coppia *Allegorie della Fecondità e della Pace,* 1787-88, affreschi, volta della navata centrale, chiesa di Sant'Agrippina, Mineo (CT); Figura 7. Id., *Pazienza*, pennacchi della cupola; Figura 8. Id., *Castità*; Figura 9. Id., *Carità*. Figura 10. *Mansuetudine*. © courtesy Rocco Greco.

no anch'esse virtù e figure allegoriche [figg. 11 a-d].

Una seconda fase decorativa della chiesa si colloca tra il 1940 e il 1946, quando venne avviato un intervento di restauro che interessò la decorazione dell'intradosso della calotta della cupola. In quest'occasione l'incarico fu affidato al pittore Giuseppe Barone (1887-1956)[6], originario di Militello in Val di Catania, che intervenne rifacendo l'affresco della *Gloria di Sant'Agrippina* di Sebastiano Monaco, oltre a dipingere gli *Angeli musici* della cupola [fig. 12]. Nella volta del transetto realizzò inoltre alcune scene con *Angeli* recanti gli attributi della Natività di Gesù e della Passione.

Nonostante la figura di Sebastiano Monaco sia ancora poco conosciuta, il suo stile è riconoscibile in un'ampia attività decorativa che interessa chiese e palazzi della Sicilia orientale. La sua carriera, attestata tra il 1772 e il 1799, si inserisce in una tradizione pittorica ancora profondamente legata al linguaggio tardo barocco, ma aperta a influenze classiciste in grado di coniugare monumentalità e intenti celebrativi. Artista prolifico, Sebastiano Monaco ha lasciato un'importante eredità artistica nelle attuali province di Catania, Siracusa e Ragusa, con un *corpus* che comprende principalmente affreschi e pale d'altare. Tuttavia, le informazioni sulla sua vita e formazione rimangono frammentarie. Secondo lo storico Agostino Gallo (1790-1872)[7], l'artista sarebbe stato allievo di Ludovico Svirech (attivo tra il 1755 e il 1774)[8], pittore pressoché sconosciuto, del quale ci rimane nella medesima chiesa di Mineo una tela raffigurante la *Crocifissione*, riconducibile agli anni Sessanta del XVIII secolo, e alcune opere nella Sicilia orientale. Inoltre, le fonti indicano una sua collaborazione con Matteo Desiderato (1752-1827) nella decorazione di Palazzo Biscari a Catania; quest'ultimo è talvolta menzionato come possibile maestro[9]. Ciononostante, più che il riflesso dell'opera di questi artisti, l'istruzione artistica di Monaco sembra essere strettamente legata alla figura di Ignazio Paternò Castello, V principe di Biscari (1719-1786)[10], colto mecenate e personalità di primo piano nel panorama culturale siciliano del Settecento. È ipotizzabile che Monaco abbia accompagnato il principe Biscari a Napoli sebbene non vi siano fonti dirette che confermino un loro viaggio. Nonostante ciò, i suoi lavori rivelano una profonda conoscenza della pittura napoletana degli anni Settanta del XVIII secolo, in particolare di quella legata ai decoratori della Reggia di Caserta, come Fedele Fischietti (1734-1789), Francesco Celebrano (1729-1814) e Pietro Bardellino (1728-1810), ai quali sembra spesso riferirsi. Oltre alla celebre decorazione di palazzo Biscari, il principe potrebbe aver favorito ulteriori commissioni per il territorio catanese.

Nelle opere di Sebastiano Monaco si percepisce anche un forte interesse per la pittura siciliana della sua epoca, con riferimenti espliciti a Vito D'Anna (1718-1769)[11], considerato tra i maggiori artisti del XVIII secolo in Sicilia, insieme a Olivio Sozzi (1690-1765)[12], attivo

Figura 11 a-d. Sebastiano Monaco, *Figure allegoriche*, 1797-88, affreschi, volta della navata centrale, chiesa di Sant'Agrippina, Mineo (CT); Figura 12. Giuseppe Barone, *Angeli musici*, 1946, affreschi, cupola, chiesa di Sant'Agrippina, Mineo (CT). © courtesy Rocco Greco

anche nel santuario di San Sebastiano a Melili[13], dove sono presenti affreschi dello stesso Monaco. Un'altra figura che sembra aver ispirato il suo stile è Giuseppe Crestadoro (1711-1808)[14], allievo del Sozzi e del D'Anna, nonché originale frescante del tardo Settecento siciliano.

I dipinti di Sebastiano Monaco mostrano un'evidente fusione tra influenze napoletane e tradizioni locali, con un linguaggio pittorico caratterizzato da una notevole vivacità cromatica che richiama la tradizione figurativa del Seicento siciliano. L'ambiente artistico catanese dell'epoca era infatti fortemente permeato da influenze partenopee e nelle botteghe era pratica diffusa realizzare bozzetti, copie e disegni ispirati ai modelli romani, soprattutto napoletani[15]. Le composizioni spesso ricalcavano schemi iconografici già consolidati, modificando appena le pose delle figure e perpetuando un repertorio visivo che aveva reso celebri i loro autori.

Va inoltre considerato che la produzione artistica della Sicilia orientale nel Settecento fu fortemente condizionata dalle vicende storiche della ricostruzione post-terremoto del 1693, che aveva interrotto per decenni ogni attività culturale e artistica. La successiva fase di rinascita edilizia portò a un intenso fervore creativo che vide protagonisti artisti e artigiani impegnati tanto nell'architettura quanto nella decorazione pittorica e scultorea. In questo contesto, la pittura dell'epoca – sia nei cicli affrescati di soggetto profano sia nelle opere di carattere religioso – assunse una spiccata funzione celebrativa e allegorica, rispecchiando un'iconografia che si diffuse in tutta Europa, ma particolarmente accentuata in Sicilia per via della specifica tipologia della committenza. Nobili, ordini religiosi e alti prelati preferivano rappresentazioni che esaltassero le loro casate o celebrassero i santi patroni attraverso iconografie fastose e solenni. Questa tendenza si riflette chiaramente anche nelle opere di Sebastiano Monaco, in cui la pittura è strumento di glorificazione dinastica e devozione religiosa, con un linguaggio figurativo ricco di allegorie e di riferimenti ai grandi modelli della tradizione pittorica siciliana e napoletana[16].

Alla luce del recente ritrovamento di documenti d'archivio inediti – messi a disposizione grazie alla segnalazione di don Matteo Malgioglio, attualmente conservati presso l'Archivio storico parrocchiale della chiesa di Sant'Agrippina a Mineo[17] – è stato possibile precisare ulteriormente la cronologia dell'intervento di Monaco. Una serie di carte datate tra il 1785 e il 1787 – tra cui contratti, note di spesa e ricevute di pagamento – consente di retrodatare con maggiore precisione l'esecuzione del ciclo

Figura 13. Documento 1; Figura 14. Documento 2. © courtesy don Matteo Margioglio; Figura 15. Sebastiano Monaco, *Gloria della famiglia Biscari*, 1780-82, salone da ballo, palazzo Biscari, Catania. Figura 16. Sebastiano Monaco, *Storie di Santi*, 1786-87, affreschi, chiesa di Santa Maria della Concezione, Siracusa. © courtesy of the author.

di affreschi a questo periodo[18].

Particolarmente significativi risultano i documenti relativi allo stuccatore Giovanni Gianforma, attivo tra il 1775-1799[19], originario di Palermo ma operante all'epoca a Spaccaforno, oggi Ispica, nei quali si menziona esplicitamente la presenza contemporanea del "Pittore" – in riferimento a Monaco – impegnato nello stesso progetto artistico[20] [fig. 13]. A ciò si aggiunge un biglietto di pagamento datato il 25 settembre 1787, che riporta chiaramente il nome di Sebastiano Monaco, confermandone il diretto coinvolgimento nei lavori permettendo di fissare a dopo tale data l'inizio dell'intervento pittorico[21] [fig. 14]. I due artisti collaborano anche in altri cantieri, spesso affiancati dal fratello di Giovanni, Gioacchino – documentato tra la fine del XVIII secolo e il 1816[22] – e al padre, Giuseppe Gianforma, attivo tra il 1740 e il 1770, capostipite della bottega famigliare e figura di rilievo nel panorama degli stuccatori dell'area iblea[23]. È documentata, ad esempio, la loro presenza a palazzo Biscari a Catania[24] dove Monaco affresca la *Gloria della famiglia Biscari* [fig. 15], come anche nella chiesa di Santa Maria della Concezione a Siracusa, nel ciclo con *Storie di Santi*, dove è attestata la presenza di Gioacchino Gianforma[25] [fig. 16]. Inoltre, è verosimile ipotizzare un loro intervento congiunto nella chiesa della Natività a Sortino, in provincia di Siracusa, dove si riscontrano analogie stilistiche e tecniche con gli contesti in cui operano Monaco e i Gianforma[26].

L'attribuzione del ciclo pittorico non è mai stata oggetto di discussione, poiché confermata in modo inequivocabile dalla presenza di iscrizioni autografe nei tre affreschi principali del complesso. Nel primo riquadro, raffigurante *Sant'Agrippina respinge l'assalto dei Saraceni presso le mura di Mineo*, è riportata la dicitura [fig. 3]:

"SEBASTIANO MONACO INVENTÒ E PINSE"

Nel secondo affresco, dedicato alla *Traslazione del corpo di Sant'Agrippina,* si legge [fig. 4]:

"SEBASTIANO MONACO CATANESE ABITANTE IN SORTINO INVENTÒ E PINSE"

Nel terzo, che rappresenta il *Patrocinio di Sant'Agrippina sulla città di Mineo*, compare la formula [fig. 5]:

"SEBASTIANO MONACO SORTINESE INVENTÒ E PINSE"

Queste iscrizioni costituiscono un'importante fonte per la ricostruzione biografica dell'artista segnalando le probabili fasi della sua carriera e residenza. Inoltre, i documenti d'archivio, recentemente ritrovati, confermano i nomi di Sebastiano Monaco e dello stuccatore Giovanni Gianforma, ma non consentono di stabilire con certezza chi dei due abbia ricevu-

Figura 17. Sebastiano Monaco, *Gesù che scaccia i mercanti dal Tempio*, 1780-82, affresco, chiesa della Natività, Sortino (SR). © FEC, courtesy of the author. Figura 18. Id., *Battesimo di Santa Sofia,* ultimo quarto del XVIII secolo*,* affresco, chiesa di Santa Sofia, Sortino (SR); Figura 19. Id., *Gloria di San Benedetto*, 1793, affresco, chiesa di San Giuseppe, Ragusa; Figura 20. Id., *San Benedetto,* 1786-87, affresco, chiesa di Santa Maria della Concezione, Siracusa. Figura 21. Id., *Sacra Famiglia con Sant'Anna,* 1798, olio su tela, chiesa di Sant'Anna, Monterosso Almo (RG). © courtesy of the author.

to per primo la commissione per l'intero apparato decorativo. È plausibile che Monaco, già noto per i suoi cicli pittorici a soggetto sacro, sia stato coinvolto direttamente fin dall'inizio e a sostegno di tale ipotesi. Vi sono proprio le iscrizioni già menzionate che non solo confermano inequivocabilmente la paternità dell'opera, ma mettono anche in luce il ruolo creativo dell'artista, sottolineato dalla formula *"inventò e pinse"*, dettaglio lessicale che indica chiaramente il coinvolgimento diretto del pittore nell'ideazione iconografica e progettazione complessiva del ciclo.

Le variazioni nella qualifica toponomastica – da "catanese" ad "abitante in Sortino", fino a "sortinese" – suggeriscono diversi momenti biografici o semplicemente una volontà dell'artista di rimarcare i suoi legami con i luoghi in cui visse e operò.

È interessante osservare come Monaco adotti la dicitura "inventò e pinse" soltanto in alcune sue opere, nelle quali intende probabilmente rivendicare un ruolo pienamente ideativo e progettuale. Tra questi casi si annoverano nelle chiese della Natività di Sortino, nell'affresco raffigurante *Gesù che scaccia i mercanti dal Tempio*, firmato con la formula latina [fig. 17]: "SEBASTIANUS MONACO. INVENIT ET PINXIT"; di Santa Sofia a Sortino, in riferimento al dipinto murale del *Battesimo di Santa Sofia*, dove compare la scritta [fig. 18]: "SEBA. MO. INVENTÒ E PINSE"; di San Giuseppe a Ragusa, nell'affresco della *Gloria di San Benedetto*, datato 1793, con la dicitura [fig. 19]: "SEBA ~ MO ~ INVENTÒ E PINSE".

In altri contesti, invece, l'artista si limita a un'espressione più sintetica "Sebastiano Monaco pinse", come avviene: negli affreschi di Santa Maria della Concezione a Siracusa, dove, nell'opera raffigurante *San Benedetto,* fondatore della Regola*,* si legge [fig. 20]: "SEBA ~ MONACO PINXIT"; nella chiesa di Sant'Anna a Monterosso Almo (provincia di Ragusa) e, diversamente dagli altri casi, questa volta si fa riferimento a una tela, quella della *Sacra Famiglia con Sant'Anna*, firmata e datata [fig. 21]:

"SEBASTIANO MONACO PINSE. 1798".

Queste varianti nella formula autografa sembrano riflettere una differente posizione dell'artista all'interno del processo creativo: nei primi casi si evidenzia il suo apporto nella definizione iconografica e compositiva dell'opera, mentre, nelle seconde, probabilmente Monaco interviene come esecutore all'interno di un programma già definito dalla committenza. Non si può tuttavia escludere che il mandato originario sia stato affidato a Giovanni Gianforma, visti i documenti di pagamento ritrovati[27] [figg. 22-23], il quale potrebbe aver successivamente coinvolto Monaco nel progetto decorativo e quest'ultimo abbia poi avuto un ruolo di primo piano nell'ideazione iconografica, come avvenne in altri cantieri condivisi[28].

In ogni caso, la sinergia operativa tra Sebastiano Monaco e la bottega dei Gianforma, documentata in diversi complessi decorativi tra Catania, Siracusa e l'area iblea, conferma l'esistenza di un modello collaborativo stabile e collaudato.

Il ciclo della chiesa di Sant'Agrippina a Mineo rappresenta probabilmente uno dei risultati più alti di questa collaborazione, sia per qualità esecutiva sia per coerenza iconografica, e testimonia un felice connubio tra progettazione pittorica e apparato decorativo in stucco di gusto tardo-barocco e rococò.

Gli affreschi della navata centrale: tre episodi della leggenda di Sant'Agrippina tra invenzione pittorica e decorazione plastica

La volta della navata centrale è scandita da tre grandi affreschi dedicati alla Santa. Le scene, caratterizzate da un vivace impianto narrativo e da una raffinata resa pittorica, sono incorniciate da eleganti specchiature geometriche in stucco bianco e dorato, ad opera di Giovanni Gianforma. Questo ricco apparato decorativo integra armoniosamente pittura e decorazione a stucco, contribuendo alla definizione di un linguaggio tardo barocco ancora pienamente vitale ma già aperto a suggestioni classiciste.

Il primo affresco, di forma rettangolare, rappresenta *Sant'Agrippina che respinge l'assalto dei Saraceni* [fig. 3]. La scena mostra la Santa in Gloria secondo uno schema già presente in altri lavori dell'artista, come nelle decorazioni di palazzo Biscari a Catania. L'impostazione compositiva, dinamica e teatrale, è accentuata dalla gestualità dei personaggi e dalla resa scenografica, in cui si percepisce una consapevole ricerca del movimento e dell'effetto drammatico.

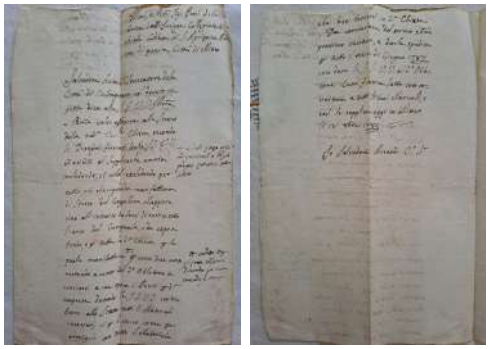


Figure 22 e 23. Documento 3. © courtesy don Matteo Margioglio.

Santa Agrippina (243-258 d. C.), sebbene in parte avvolta dalla leggenda, è venerata come martire cristiana del III secolo, collocandosi all'interno del contesto delle persecuzioni contro i cristiani durante il regno dell'imperatore Valeriano (253-260 d. C.). La sua vicenda agiografica, trasmessa da fonti greche e latine, la presenta come esempio di incrollabile fede e sacrificio, qualità che ne hanno determinato il culto soprattutto in Sicilia, dove la sua memoria è ancora oggi profondamente radicata. Secondo la tradizione, Agrippina sarebbe nata a Roma in una famiglia nobile e si sarebbe distinta, sin da giovane, per la sua devozione al cristianesimo. Arrestata per aver rifiutato di abiurare il proprio credo, fu sottoposta a crudeli torture e, secondo le versioni più diffuse, morì di spada in prigione. Dopo la morte il corpo sarebbe stato miracolosamente traslato in Sicilia da tre vergini cristiane che lo avrebbero deposto a Mineo dando origine al culto religioso locale.

L'iconografia di Sant'Agrippina si sviluppa in linea con i modelli consueti delle martiri

giuste dell'antichità cristiana e si distingue per la ricchezza simbolica degli elementi che l'accompagnano. Venerata soprattutto in Sicilia orientale, Agrippina è una figura sacra la cui rappresentazione figurativa è carica di significati teologici e devozionali, rispecchiandone al contempo la venerazione. Gli attributi che ricorrono nella raffigurazione della santa – in affreschi, pale d'altare e sculture – assumono specifiche valenze narrative e spirituali.

A partire dall'elemento della Croce, simbolo della fede cristiana e della vittoria sul male, si ha un riferimento al martirio e all'unione mistica con la passione di Cristo. Nel caso di Sant'Agrippina, indica probabilmente sia la sua testimonianza di fede sotto persecuzione sia la potenza miracolosa con cui – secondo la leggenda – avrebbe respinto l'assalto dei Saraceni.

Il tradizionale simbolo dei santi che hanno affrontato il martirio cristiano, ovvero la *palma*, in ambito iconografico, identifica chiaramente la santa come testimone di fede, esprime la vittoria spirituale sulla morte e il conseguimento del premio celeste, ovvero la vita eterna.

Anche la presenza del *testo evangelico*, simbolo di santità, sapienza, dimensione spirituale e opera missionaria, può indicare l'adesione della santa alla Parola divina.

Per la simbologia cristiana, invece, il castello o fortificazione rappresenta la protezione divina o un luogo di fede. Nel caso specifico, si riferisce probabilmente alla città di Mineo di cui Sant'Agrippina è patrona e protettrice.

L'elemento simbolico più emblematico è posto ai piedi della santa e si tratta della testa dell'Imperatore Valeriano, chiara allusione al trionfo spirituale sul persecutore, ma con un valore simbolico ancora più profondo perché rappresenta la sconfitta del potere terreno di fronte alla fede cristiana poiché Valeriano, nel III secolo, ordinò le persecuzioni contro i cristiani.

In alcuni repertori figurativi, i santi legati alla protezione contro il male vengono raffigurati con demoni incatenati, emblemi della sconfitta del male, del potere esorcistico e della purezza della santa. Tali rappresentazioni indicano la capacità di intercedere contro le forze infernali, sottolineando il vigore spirituale, nonché funzioni protettive o taumaturgiche.

Per quanto riguarda gli abiti regali o decorati, riflettono sia l'origine nobiliare di Agrippina (secondo la tradizione romana), sia la sua condizione spirituale di "sposa di Cristo" come vergine consacrata che ha scelto la via della santità e della gloria celeste dopo il martirio.

Infine, gli angeli, mediatori tra cielo e terra, spesso raffigurati nell'atto di sorreggere o accompagnare Agrippina, confermano la sua elezione divina e l'inserimento nel consesso celeste, oltre a simboleggiare il legame protettivo con la città e la traslazione miracolosa delle reliquie.

Tali attributi, variamente combinati, costruiscono un profilo iconografico coerente e riconoscibile, che associa alla figura di Sant'Agrippina i valori di purezza, fermezza nella fede e protezione soprannaturale. In particolare, in quest'affresco sono presenti diversi elementi, brevemente descritti, rafforzando l'immagine della santa come mediatrice celeste e patrona della città, ovvero: la corona, la croce, gli abiti sontuosi e gli angeli che la sorreggono.

Si aggiunge una leggenda di origine greca, databile tra il X e l'XI secolo, che testimonia la vitalità del culto e il suo radicamento nel territorio di Mineo, secondo la quale: "(…) favoleggiò che montati di notte i Barbari su per le mura di Mineo, appariva da quelle Santa Agrippina levando in alto una croce e mandava giù a precipizio gli assalitori, che un solo non ne campò"[29].

Questo passaggio narrativo enfatizza il ruolo protettivo e miracoloso della santa, rinforzandone l'immagine come patrona e custode della città di Mineo.

Il secondo affresco riproduce un episodio riferibile alla *Translatio* latina, ossia *l'Arrivo delle reliquie di Sant'Agrippina a Mineo* accolte da Eupresia. La scena è animata da una composizione ricca di movimento, con figure femminili ingentilite da panneggi variopinti e fluenti [fig. 24]. L'artista imposta l'intero gruppo narrativo con una sapiente costruzione spaziale che guida lo sguardo dell'osservatore attraverso l'azione, evidenziando l'aspetto cerimoniale e devo-

Figura 24. Sebastiano Monaco, part. *Traslazione del Corpo di Sant'Agrippina*, 1787-88, affresco, volta della navata centrale, chiesa di Sant'Agrippina, Mineo (CT); Figura 25. Id., part. *Patrocinio di Sant'Agrippina sulla città di Mineo*. © courtesy Rocco Greco.

zionale dell'arrivo delle reliquie. Secondo la leggenda agiografica, dopo il martirio di Sant'Agrippina, tre cristiane – Bassa, Paola e Agatonica – trafugarono il suo corpo a Roma per trasportarlo in Sicilia e inumarlo in un luogo vicino alla città di Mineo, dove si sviluppò presto un culto fervente attorno alla martire. Nel dipinto, Agrippina è effigiata insieme alle sue tre compagne poste in posizione di rilievo per sottolineare il ruolo fondamentale nella traslazione del corpo e nella diffusione della venerazione verso la santa. La presenza di queste figure rafforza il carattere corale e devozionale della scena, accentuando la dimensione femminile del racconto e l'importanza della pietà cristiana nella trasmissione della memoria del martirio.

Il terzo affresco, l'unico di forma ovale, rappresenta *Sant'Agrippina che riceve da Cristo il patrocinio sulla città di Mineo* [fig. 5]. Il Redentore è raffigurato nell'atto solenne di affidare la protezione della città di Mineo a Sant'Agrippina. La composizione è dominata dalla gloria celeste nella quale Cristo – assiso tra le nubi e circondato da luce – consegna un simbolo di investitura a Sant'Agrippina colta in posizione devota ma autorevole mentre riceve l'incarico con un gesto di umiltà e solennità. Sullo sfondo si distingue una veduta dettagliata di Mineo che attribuisce valore territoriale e storico alla scena dimostrando anche l'interesse dell'artista per l'ambientazione reale del paesaggio [fig. 25]. Le tonalità chiare dello sfondo contribuiscono a mettere in risalto le figure, restituendo un forte senso di chiarore e imponenza alla scena. Quest'ultima è inserita in una cornice ovale, a differenza degli altri affreschi del ciclo, il che la pone al centro simbolico e teologico dell'intera narrazione pittorica.

Significato iconografico

Questa raffigurazione appartiene al genere dei "patrocini sacri", molto diffuso nella pittura religiosa tra XVI e XVIII secolo, in particolare in Sicilia. Nel linguaggio teologico e devozionale, il patrocinio è l'atto mediante il quale un santo o una santa riceve da Cristo (o dalla Vergine Maria) l'incarico di proteggere una città o comunità. Nel caso di Sant'Agrippina, martire romana venerata in Sicilia, la scena assume un significato fortemente identitario:

- Mineo si affida alla sua santa protettrice;
- Cristo, tramite questo gesto, conferma e benedice tale protezione;
- il collegamento tra cielo e terra viene così reso visibile e narrato pittoricamente.

Sul piano simbolico, il ciclo di affreschi rappresenta l'apice spirituale dell'intera sequenza iconografica:

- racconta un momento miracoloso della leggenda agiografica;
- legittima la centralità di Sant'Agrippina come patrona civica, legando la storia religiosa locale alla volontà divina.

La scelta di collocare questa scena al cen-

Figura 26. Sebastiano Monaco, *Figure di putti*, 1780-82, affresco, galleria di palazzo Biscari, Catania. © courtesy of the author. Figura 27. Sebastiano Monaco (attr.), *Figure di putti*, 1792?, affresco, salone, palazzo Li Greci, Siracusa. © courtesy Federico Fazio.

tro dell'abside, con un'inquadratura ovale distinta, ne conferma la funzione di fulcro teologico e narrativo del programma decorativo.

I putti di Sebastiano Monaco: continuità stilistica tra contesti religiosi e civili

Un elemento ricorrente e particolarmente significativo nell'opera di Sebastiano Monaco è l'inserimento dei putti all'interno delle composizioni sacre e profane. Anche negli affreschi della chiesa di Sant'Agrippina a Mineo, la presenza di queste figure infantili, rese con estrema vivacità e leggerezza, rivela un tratto distintivo dello stile dell'artista e presentano evidenti analogie con quelli realizzati tra il 1780 e il 1782 nella galleria di palazzo Biscari a Catania, dove Monaco decorò un ciclo con *Figure di putti* in un contesto profano e celebrativo [fig. 26]. In entrambi i casi, le scene pittoriche si integrano armoniosamente all'interno di un più ampio apparato decorativo, arricchito da raffinati stucchi rococò che rivestono interamente gli ambienti, contribuendo a creare un forte effetto di unità visiva. L'uso del colore e della luce è fondamentale per esaltare il movimento compositivo: i putti fluttuano nello spazio in un continuo gioco di gesti, trasmettendo una sensazione di leggerezza e spontaneità. Le tonalità cromatiche chiare e brillanti, unite a una resa luminosa studiata con finezza, modellano le volumetrie dei corpi con una gamma di sfumature che richiamano esplicitamente modelli classici, studiati con ogni probabilità sulla base della celebre collezione di reperti antichi del principe di Biscari.

Sebbene gli affreschi di Mineo siano di poco successivi a quelli di palazzo Biscari, è evidente come Monaco riprenda in entrambi i cicli moduli figurativi e schemi compositivi simili, mostrando una piena padronanza del genere decorativo, in cui la leggerezza delle pose, l'equilibrio formale e l'uso calibrato della luce generano un effetto di dinamismo, grazia e vivacità, elementi caratterizzanti del suo linguaggio pittorico maturo. Non a caso, già Guglielmo Policastro (1881–1954), nel suo studio *Catania nel Settecento*, sottolineava con acume la bravura dell'artista in questo specifico ambito, affermando che: "Il Lo Monaco si rese celebre nella pittura dei putti"[30].

A conferma della centralità di questo tema nella produzione dell'artista si possono richiamare anche altri esempi, tra cui i recenti affreschi inediti a soggetto profano rinvenuti presso palazzo Li Greci a Siracusa [fig. 27], attribuiti a Sebastiano Monaco sulla base di confronti stilistici e cronologici[31]. Anche in questo contesto, i putti si manifestano come protagonisti di scene allegoriche, inseriti in contesti

decorativi aristocratici, connotati dalla stessa attenzione alla vivacità formale e alla resa luministica riscontrabile nei lavori di Mineo e Catania. Il ricorrere di questo motivo decorativo conferma come Sebastiano Monaco non solo avesse una straordinaria sensibilità formale, ma anche una profonda conoscenza della tradizione iconografica dei putti, riletta in chiave tardo-barocca e aggiornata secondo le istanze rococò e classiciste del secondo Settecento.

Considerazioni stilistiche e influenze

Nel ciclo di Mineo, Sebastiano Monaco dimostra una piena maturità espressiva. Le sue opere, pur mantenendo un'impostazione narrativa riconducibile alla tradizione tardo-barocca, rivelano una progressiva apertura verso moduli classicisti e influssi *Rocaille*, visibili nella leggerezza compositiva, nella cura per l'anatomia e nella caratterizzazione psicologica dei personaggi, che appaiono emotivamente coinvolti e partecipi della scena. Particolarmente significative sono le figure femminili – quelle allegoriche affrescate nei pennacchi che sostengono il tamburo della cupola [figg. 7-10] – che rivelano evidenti richiami ai modelli di Olivio Sozzi, Giuseppe Crestadoro e Vito D'Anna. Allo stesso tempo, si avverte un dialogo costante con la pittura napoletana, in particolare, in questi affreschi con le soluzioni luministiche e compositive adottate da Francesco De Mura (1696-1782), il cui stile sembra aver esercitato un'influenza importante sulla formazione visiva di Monaco. Le masse pittoriche, i giochi chiaroscurali e l'articolazione dinamica delle scene rimandano infatti a un linguaggio aggiornato e consapevole delle tendenze artistiche dell'ultimo Settecento.

Monaco, dopo una fase giovanile segnata da influenze composite – soprattutto di ambito napoletano e siciliano – giunge, in questa fase della sua produzione, a una sintesi personale: un linguaggio pittorico che unisce elementi della tradizione tardo-barocca con accenti neoclassici, segnando così un aggiornamento coerente e colto rispetto al gusto dell'ultimo quarto del XVIII secolo, vicino ai canoni diffusi da Anton Raphael Mengs (1728-1779) e dal classicismo batoniano.

La capacità di assimilare e reinterpretare i modelli in chiave personale conferma Sebastiano Monaco come uno degli artisti più raffinati e rappresentativi della decorazione sacra siciliana.

Queste nuove acquisizioni documentarie permettono di arricchire il catalogo delle opere certe dell'artista in questione, precisandone la cronologia, chiarendone le dinamiche esecutive e offrendo un contributo significativo alla conoscenza del suo linguaggio pittorico e del suo ruolo nel panorama artistico siciliano della seconda metà del Settecento.

Documenti d'archivio

ASCSA, Busta 36, VI, Fabbrica.

Bibliografia

Michele Amari, *Storia dei musulmani di Sicilia,* vol. I, parte seconda, Firenze 1872; Armando Dillon, *La chiesa di san Benedetto in Catania e gli affreschi di Giovanni Tuccari*, Milano 1950; Guglielmo Policastro, *Catania nel Settecento*, Catania 1950; Giuseppe Agnello, *Il Museo Biscari di Catania nella storia della cultura illuministica italiana del Settecento*, in "Archivio Storico per la Sicilia Orientale", IV serie, 1957, pp. 142-159; Enrica Follieri, *Santa Agrippina nell'innografia e nell'agiografia greca*, in "Byzantino-Sicula II", Miscellanea di scritti in memoria di Giuseppe Rossi Taibbi, Palermo 1975, pp. 209-259; Elvira Natoli, *Crestadoro Giuseppe*, in "Dizionario Enciclopedico Bolaffi dei Pittori e degli Incisori Italiani", vol. III, Torino 1981; *Sozzi Olivio*, in "Dizionario Enciclopedico Bolaffi dei Pittori e degli Incisori Italiani", vol. X, Torino 1981, pp. 375-376; Maria Genova, *I disegni di Olivio e Francesco Sozzi presso la Galleria Regionale di Palermo*, in "Le arti in Sicilia nel Settecento. Studi in memoria di Maria Accascina", Palermo 1985, pp. 427-456; Citti Siracusano, *La pittura del Settecento in Sicilia*, Roma 1986; Liliane Dufour - Gioacchino Barbera, *Il Santuario di San Sebastiano di Melilli, Arte e devozione*, Palermo 1993; Maria Genova, *Sozzi Olivio*, in "Dizionario degli artisti siciliani", a cura di Luigi Sarullo,

vol. II, pittura, Palermo 1993, pp. 307-309; Sergio Troisi, *D'Anna*, monografia allegata a "Kalòs maestri siciliani", a. V, n. 4, 1993; Agostino Gallo, *Notizie di pittori e mosaicisti siciliani o esteri che operano in Sicilia*, ms. del XIX sec., ai segni 15-H-18-19, Biblioteca Centrale della Regione Sicilia, Palermo 2003, ff. 722-725; Claudio Filippo Parisi, *Pittori del Settecento nel Val di Noto: conferme e proposte per Giovanni Tuccari, Ludovico Svirech, Matteo Desiderato e Sebastiano Monaco*, in "Ampelo Scordia", VII, Scordia 2007, n. 2, pp. 115-143; Fina Serena Barbagallo, *Sebastiano Monaco nel contesto della pittura siciliana del secondo Settecento*, Siracusa 2012; Salvatore Paolo Garufi, *Il cielo e la gramigna: note su Giuseppe Barone pittore di Militello*, in "Scritti in memoria di Domenico Ligresti", a cura di Antonio Cucuzza - Pietro La Rocca - Claudio F. Parisi, Caltagirone 2015, pp. 217-238; Omar Gelsomino, *Tornano all'antico splendore affreschi di Monaco*, in "La Sicilia", ed. Catania Provincia, 24 luglio 2025, p. 23.

Sitografia

La Chiesa di Sant'Agrippina, https://storiaduepuntozero.wordpress.com/2010/09/13/la-chiesa-di-santagrippina/, (consultata il 28-06-2025); *Chiesa di Sant'Agrippina - Mineo*, https://www.diocesidicaltagirone.it/parrocchia-santagrippina-mineo/, (consultata il 28-06-2025); *Mineo recupera la chiesa di Sant'Agrippina, restaurati gli affreschi di Sebastiano Monaco*, https://www.cataniatoday.it/cronaca/mineo-restauro-traslazione-santa-agrippina.html, (consultata il 21-07-2025); Giovanni Matteo Mayda, *La legenda di santa Agrippina virgine, & martire di Iesu Christo tradotta da latino in volgare,* Palermo 1572, https://edit16.iccu.sbn.it/resultset-titoli/-/titoli/detail/CNCE29790, (consultata il 01-07-2025); Giacomo Manganaro, *Biscari, Ignazio Paternò Castello principe di*, in "Dizionario Biografico degli Italiani", Vol. 10 , 1968, https://www.treccani.it/enciclopedia/ignazio-paterno-castello-principe-di-biscari_(Dizionario-Biografico)/, (consultata il 20-06-2025); Rocambole Garufi, *Il Sermo Humilis di un artista. Il pittore Giuseppe Barone (1887-1956)*, https://siciliabellissima.altervista.org/2021/04/16/e-giuseppe-1887-1956-e-la-pittura-del-primo-novecento-a-catania/ (consultata il 02-07-2025); Maria Clara Ruggieri Tricoli, *Gianforma*, in "Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico", a cura di Maria Concetta Di Natale, Palermo 2014, p. 285, https://iris.unipa.it/retrieve/076dae28-c292-4f4d-aa6a-1bc86fb2f668/Giampardo.pdf, (consultata il 18-04-2025).

Note

Per approfondire la figura di Sebastiano Monaco e il contesto storico, artistico e culturale della Sicilia del Settecento, si rimanda a: Fina Serena Barbagallo, *Sebastiano Monaco nel contesto della pittura siciliana del secondo Settecento*, Siracusa 2012.

[2] Il presente contributo è frutto della conferenza tenuta nell'ambito della giornata di studi *I colori ritrovati di Sebastiano Monaco a Mineo. Il recente restauro del ciclo pittorico di Sant'Agrippina tra recupero visivo e rilettura storica*, organizzata in occasione della presentazione al pubblico degli affreschi restaurati, svoltasi presso la chiesa di Sant'Agrippina a Mineo il 18 luglio 2025. L'intervento era intitolato: *Il ciclo pittorico di Sebastiano Monaco nella chiesa di Sant'Agrippina a Mineo: studi, scoperte e riflessioni sulla pittura siciliana del secondo Settecento per la valorizzazione del patrimonio artistico locale.*
I restauri sono stati affidati al restauratore Rocco Greco, con la collaborazione di Adriana Testa e Licia Ippolitoni, e interamente finanziati dall'imprenditore locale Giovanni Leonardo Damigella. I lavori hanno avuto inizio il 17 ottobre 2023 e si sono conclusi il 5 aprile 2024. Si ringrazia il parroco don Matteo Malgioglio per la preziosa segnalazione e la condivisione dei documenti d'archivio, oltre che per i suggerimenti bibliografici e agiografici. Un sentito ringraziamento va anche al dott. Rocco Greco per la gentile concessione della documentazione grafica relativa al restauro, cfr.: Omar Gelsomino, *Tornano all'antico splendore affreschi di Monaco*, in «La Sicilia», ed. Catania Provincia, 24 luglio 2025, p. 23; *Mineo recupera la chiesa di Sant'Agrippina, restaurati gli affreschi di Sebastiano Monaco*, https://www.cataniatoday.it/cronaca/mineo-restauro-traslazione-santa-agrippina.html, (consultata il 21-07-2025).

[3] La Chiesa di Sant'Agrippina, Fondazione Giuseppe Bonaviri, 13 dicembre 2010, https://

storiaduepuntozero.wordpress.com/2010/09/13/la-chiesa-di-santagrippina/, (consultata il 28-06-2025), https://www.diocesidicaltagirone.it/parrocchia-santagrippina-mineo/, (consultata il 28-06-2025).

[4] Enrica Follieri, *Santa Agrippina nell'innografia e nell'agiografia greca*, in "Byzantino-Sicula II", Miscellanea di scritti in memoria di Giuseppe Rossi Taibbi, Palermo 1975, pp. 209 -259.

[5] Giovanni Matteo Mayda, *La legenda di santa Agrippina virgine, & martire di Iesu Christo tradotta da latino in volgare,* Palermo 1572, https://edit16.iccu.sbn.it/resultset-titoli/-/titoli/detail/CNCE29790, (consultata il 01-07-2025).

[6] Su Giuseppe Barone cfr.: Salvatore Paolo Garufi, *Il cielo e la gramigna: note su Giuseppe Barone pittore di Militello*, in "Scritti in memoria di Domenico Ligresti", a cura di Antonio Cucuzza - Pietro La Rocca - Claudio Filippo Parisi, Caltagirone 2015, pp. 217-238; anche in Rocambole Garufi, *Il Sermo Humilis di un artista. Il pittore Giuseppe Barone (1887-1956)*, https://siciliabellissima.altervista.org/2021/04/16/e-giuseppe-1887-1956-e-la-pittura-del-primo-novecento-a-catania/ (consultata il 02-07-2025).

[7] Agostino Gallo, *Notizie di pittori e mosaicisti siciliani o esteri che operano in Sicilia*, ms. del XIX sec., ai segni 15-H-18-19, Biblioteca Centrale della Regione Sicilia, Palermo 2003, ff. 722-725.

[8] Ludovico Suirech, noto come Svirech. Artista di probabile origine d'oltralpe, residente a Catania, attivo in Sicilia sud - orientale tra il 1755 e il 1777, dalla personalità ancora poco definita. Cfr.: Citti Siracusano, *La pittura del Settecento in Sicilia*, Roma 1986, p. 380, nota 4; Claudio Filippo Parisi, *Pittori del Settecento nel Val di Noto: conferme e proposte per Giovanni Tuccari, Ludovico Svirech, Matteo Desiderato e Sebastiano Monaco*, in "Ampelo Scordia", VII, Scordia 2007, n. 2, pp. 115-143.

[9] Più che un maestro, Matteo Desiderato fu probabilmente un collaboratore di Sebastiano Monaco con un rapporto professionale basato su una reciproca stima e parità artistica. Questa sinergia emerge chiaramente nelle decorazioni di palazzo Biscari e nella chiesa di San Benedetto a Catania, dove entrambi lavorarono su opere autonome: Monaco realizzò la tela dell'*Immacolata* (1780), mentre a Desiderato si deve la tela di *Tobiolo e l'Angelo* (1780), e i relativi lavori di abbellimento della Chiesa. Cfr.: Armando Dillon, *La chiesa di san Benedetto in Catania e gli affreschi di Giovanni Tuccari*, Milano 1950, pp. 38 ss. In entrambi i contesti, le opere dei due artisti si distinguono per l'alta qualità esecutiva e per una notevole affinità stilistica, evidente nell'uso di un disegno preciso e nella predilezione per allegorie e composizioni decorative, elementi tipici della decorazione tardo barocca e neoclassica siciliana. Questa vicinanza suggerisce non solo una collaborazione consolidata, ma anche un comune riferimento a modelli stilistici e iconografici condivisi, che contribuirono a definire il panorama artistico siciliano della seconda metà del XVIII secolo.

[10] Sul principe Biscari (1719-1786) cfr.: Giuseppe Agnello, *Il Museo Biscari di Catania nella storia della cultura illuministica italiana del Settecento*, in "Archivio Storico per la Sicilia Orientale", IV serie, 1957, pp. 142-159; Giacomo Manganaro, *Biscari, Ignazio Paternò Castello principe di*, in "Dizionario Biografico degli Italiani", Vol. 10 , 1968, https://www.treccani.it/enciclopedia/ignazio-paterno-castello-principe-di-biscari_(Dizionario-Biografico)/, (consultata il 20-06-2025).

[11] Sul palermitano Vito D'Anna **(**1718-1769); cfr.: C. Siracusano, *La pittura del Settecento*, cit., pp. 270-281; cfr.: anche SergioTroisi, *D'Anna*, monografia allegata a "Kalòs maestri siciliani", a. V, n. 4, 1993.

[12] Sul catanese Olivio Sozzi (1690-1765) cfr.: *Sozzi Olivio*, in "Dizionario Enciclopedico Bolaffi dei Pittori e degli Incisori Italiani", vol. X, Torino 1981, pp. 375-376; anche Maria Genova, *I disegni di Olivio e Francesco Sozzi presso la Galleria Regionale di Palermo*, in "Le arti in Sicilia nel Settecento. Studi in memoria di Maria Accascina", Palermo 1985, pp. 427-456; C. Siracusano, *La pittura del Settecento*, cit., pp. 218-230; Maria Genova, *Sozzi Olivio*, in "Dizionario degli artisti siciliani", a cura di Luigi Sarullo, vol. II, pittura, Palermo 1993, pp. 307-309.

[13] Liliane Dufour - Gioacchino Barbera, *Il Santuario di San Sebastiano di Melilli, Arte e devozione*, Palermo 1993, pp. 113, 155, nota 42.

[14] Sul palermitano Giuseppe Crestadoro (quarto decennio sec. XVIII-1808); cfr.: Elvira Natoli, *Crestadoro Giuseppe*, in "Dizionario Enciclopedico Bolaffi dei Pittori e degli Incisori Italiani", vol. III, Torino 1981, p. 58; cfr.: anche C. Siracusano, *La pittura del Settecento*, cit., pp. 300-308.

[15] F. S. Barbagallo, *Sebastiano Monaco*, cit., p. 18, nota 49.

[16] Ivi, pp. 18-21.

[17] Archivio Storico (Chiesa) Sant'Agrippina Mineo (da questo momento ASCSA). Cfr.: Busta 36, VI, "Fabbrica".

[18] Monaco è impegnato fino a giugno 1787 nella realizzazione del ciclo di affreschi della Chiesa di Santa Maria della Concezione a Siracusa. Cfr.: F. S. Barbagallo, *Sebastiano Monaco*, cit., p. 50.

[19] Stuccatore, attivo nella Sicilia orientale, figlio di Giuseppe.

[20] Documento 1: Contratto fra i procuratori ed economi di Sant'Agrippina, sac. don Giuseppe Tamburino e don Alvaro Macrì, con don Giovanni Gianforma, palermitano, abitatore della terra di Spaccaforno, per 340 onze. Del 1786, senza specificare il mese. Qui si parla anche del pittore: "… finalmente io infrascritto mi obbligo intonacare al Pittore giornalmente quanto gliene bisognerà (deve fare tutto il fresco delle pitture quanto ne vuole il pittore di giorno in giorno). ASCSA, Busta 36, VI, "Fabbrica".

[21] Documento 2: Acconto al Pittore don Sebastiano Monaco. Don Ignazio Tamburino consegna 10 onze delle 150 depositate per conto della ven.le chiesa di Sant'Agrippina per la "di lui fatica". Dato in Mineo il 25 settembre 1787. Sottoscritto dal Maggiore Renda e da altri cinque canonici: Scalora, Greco, Pitari, Mandrà, Bellone. ASCSA, Busta 36, VI, "Fabbrica".

[22] Stuccatore, attivo nella Sicilia orientale e in Calabria, figlio di Giuseppe.

[23] Scultore e stuccatore palermitano, formatosi nell'ambito della scuola di Giacomo Serpotta, si trasferì a Ispica intorno al 1740. Operò tra il 1740 e il 1770 nell'area iblea, con interventi documentati a Modica, Scicli, Chiaramonte Gulfi e Noto. Capostipite della bottega familiare, fu padre e maestro degli stuccatori Gioacchino e Giovanni Gianforma.

[24] F. S. Barbagallo, *Sebastiano Monaco*, cit., p. 44

[25] Probabilmente Monaco termina le opere nella chiesa prima del giugno 1787, la chiesa fu inaugurata nel novembre del 1787. Ivi, pp. 50-51, nota 186.

[26] Nota integrale: "Gianforma. Famiglia di stuccatori, architetti e scultori di origine palermitana attivi nel secolo XVIII. Il più antico è Giuseppe, poi operante nella contea di Modica (cfr. Carmela Vella, in L. Sarullo, III, cit., *ad vocem*), cui segue il figlio Giovanni (Bruno De Marco Spata, in L. Sarullo, I, cit., ad vocem, variamente ripreso in C. Vella, in L. Sarullo, III, cit., *ad vocem*). Altro Gianforma stuccatore è Gioacchino, presente in Catania, ove opera al monastero e alla chiesa dei Benedettini (C. Vella, in L. Sarullo, III, cit., ad vocem). Con la trascrizione di "Gianforma" li cita anche D. Garstang, il quale documenta la presenza di Gioacchino e Giovanni nel 1787 dentro il cantiere di Sant'Ignazio all'Olivella 1984, p. 238)". Cfr.: Maria Clara Ruggieri Tricoli, *Gianforma*, in "Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico", a cura di Maria Concetta Di Natale, Palermo 2014, p. 285, https://iris.unipa.it/retrieve/076dae28-c292-4f4d-aa6a-1bc86fb2f668/Giampardo.pdf, (consultata il 18-04-2025).

[27] Documento 3: La prima commissione documentata risale al 13 ottobre 1785, quando lo stuccatore Salvatore Accardi, originario di Caltagirone, presenta una supplica con la quale si impegna a realizzare, per la somma di 200 onze, gli stucchi della chiesa secondo il disegno fornito dai procuratori, con termine previsto per giugno 1787. Tuttavia, l'incarico non ebbe seguito, come dimostra il successivo contratto stipulato nel 1786 con Giovanni Gianforma, che risulterà essere l'effettivo esecutore dell'apparato decorativo. ASCSA, Busta 36, VI, "Fabbrica". Cfr: anche la nota 19 di questo saggio.

[28] F. S. Barbagallo, *Sebastiano Monaco*, cit., pp. 50-51, nota 184.

[29] Michele Amari, *Storia dei musulmani di Sicilia,* vol. I, parte seconda, Firenze 1872, p. 279

[30] Guglielmo Policastro, *Catania nel Settecento*, Catania 1950, p. 83.

[31] Lo studio è in corso di pubblicazione.

Contribution subjected to double-blind peer review process by one reviewer and plagiarism check with positive outcome.

Received: 03/06/2025
Approved: 10/07/2025

Papireto IV (2025) - pp. 155-159
ISSN 2974-668X
DOI: 10.57661/papireto/0409

Ritratto di famiglia in un esterno: Giuseppe D'Alì e Rosalia Bordonaro con i figli nel 1858

Francesco Melia
Università degli Studi di Palermo

Family portrait in an outdoor setting: Giuseppe D'Alì and Rosalia Bordonaro with their children in 1858

Abstract: This paper presents the historical background of a family portrait by an unknown artist from the second half of the 19th century, held in a private collection in Trapani. Analysis of the work provides a basis for revisiting the histories of two of the most influential families of the Sicilian upper middle class: the D'Alìs on the one hand and the Bordonaros on the other. The painting has remained unpublished until now, and this essay aims to make this significant and rare work by a currently unknown artist accessible to scholars and the scientific community.

Keywords: Portrait, noble families, Sicilian painting, 19th century, collecting.

Un qualunque ritratto è concepito per tramandare ai posteri non solo l'effige del personaggio, ma anche quei segni, più o meno celati, che ci connotano come persone. E questi segni divengono vieppiù espliciti e meglio caratterizzati in un gruppo di famiglia, dove i vari membri sembrano comunicare tra loro in un tacito linguaggio di gesti. L'abilità di un artista è quella di sapere cogliere le affinità elettive, i conflitti, le contraddizioni in seno ad una famiglia. Ma anche le propensioni di ognuno dei membri ritratti, l'empatia o le simpatie, la ferma volontà all'astrazione e all'isolamento.

Il grande dipinto raffigurante l'intera famiglia D'Alì è tradizionalmente attribuito a Giuseppe Patania (1780-1852), ma le evidenti discrasie cronologiche ci spingono a datare l'opera ad un post 1858; dunque ad un altro artista al momento ignoto. Nell'opera, oggi custodita in collezione privata, si scorgono gli aspetti di un gruppo familiare sereno e felice colto durante una villeggiatura estiva [fig. 1].

La famiglia D'Alì Bordonaro è in un ampio terrazzo affacciato su un lussureggiante giardino all'inglese. Quest'ultimo ripropone la tipologia di quello voluto da don Lucio Mastrogiovanni Tasca a

Figura 1. Pittore italiano, *Ritratto della famiglia D'Alì Bordonaro*, olio su tela, post 1858, collezione privata. © Ph. courtesy of the author

Camastra, nella proprietà della moglie, Beatrice Lanza e Branciforte nel 1855. Si inaugurano così le glorie botaniche di quella che verrà denominata villa Tasca. Non a caso la coppia Mastrogiovanni Tasca e Lanza Branciforte darà vita a Palermo ad un allestimento di giardino, che avrà ampia diffusione in tutta l'isola. Un analogo giardino sembra ripreso dalla coppia D'Alì Bordonaro per la villa "Rosina" alle porte di Trapani[1]. Sullo sfondo si intravedono i campanili e le cupole di una città non definita, ma che potrebbe essere proprio Trapani, ed un monte identificabile con quello di Erice.

L'intima scena è inserita in uno spazio delimitato da una balaustra, i cui pilastri sono adorni di vasi in maiolica di colore scuro simili, per materiale, a quello della natura morta di Giuseppe Patania, oggi custodita nelle raccolte di villa Tasca[2]. Al centro vi è il vero protagonista dell'opera – Giuseppe D'Alì – appena ventiseienne, *dominus* incontrastato della più grande fortuna immobiliare e finanziaria di Trapani. Egli è avvolto in una magnifica rendigote su un pantalone verde scuro e un gilet bianco con cravatta nera. La mano destra appoggiata sul petto ed il pollice inserito nello smanicato del gilet. Lo sguardo intenso è rivolto verso lo spettatore. Ha già la folta barba che lo accompagnerà per tutta la sua esistenza. La posa è inusuale, è leggermente inclinato a sinistra con la mano appoggiata sulla spalla della consorte venticinquenne Rosalia Bordonaro. La quale, seduta su una poltrona rossa, ha il capo leggermente reclinato a destra e fa da contraltare

al corpo del marito pencolante a sinistra. L'abito estivo di lei è elegantissimo – in taffetas di seta con un'ampia gonna azzurra a ricche pieghe, da cui fuoriesce una scarpina della stessa tinta dell'abito, che lascia scoperte le bianche braccia e le spalle. Il corpetto, bianco e rosso, ha un grande nodo sul petto; rosso è il fiocco tra i capelli. L'abito di Rosalia è l'emblema del suo status sociale: apertura culturale alla moda francese – resa celebre dall'imperatrice Eugenia, moglie dell'imperatore Napoleone III – e grande disponibilità economica per la realizzazione di un capo di abbigliamento prezioso per il sontuoso tessuto utilizzato[3]. L'elevata condizione è, del resto, rappresentata dal solo abito: nessuna gioia accompagna, infatti, la sontuosa toilette di Rosalia, che non indossa neppure la fede nuziale. La moda del periodo prevedeva sempre un dispiego cospicuo di preziosi monili, che la giovane signora D'Alì possedeva certamente. Essi sono raffigurati nel suo ritratto custodito nelle collezioni Platamone e qui in seguito descritto [fig. 2]. La mano destra tiene una rosa e una lettera. La sinistra è lievemente distesa sul rigonfio della gonna. Ai piedi dei genitori vi sono i figli: nei loro abiti si ripetono i colori di quello materno. Antonietta[4] – nata nel 1854 ed in seguito marchesa Platamone – è in rosa e spinge la carrozzella del fratellino Giovan Maria, nato nel 1858 e ancora piccolissimo. L'ovale del viso è avvolto dalla cuffia, ha un ricco abito in merletto bianco e un nastro azzurro, che rievoca il colore della grande gonna della madre. Su di lui lo sguardo fisso della sorella Elena, nata nel 1856 e in seguito baronessa Salvo di Pietraganzili. Essa indossa lo stesso abito della sorella Antonietta, tiene con la mano destra un cagnolino e con la sinistra è appoggiata al pantalone del padre. Isolata dal resto dei fratelli, è la sorellina Laura – nata nel 1857 e futura signora Assereto. Ha un abito identico, per foggia a quello delle sorelle, ma replica l'azzurro di quello della madre. A terra un piccolo cesto di fiori, una parte dei quali è sparsa sul pavimento. Tutti i personaggi, fuorché Elena, hanno gli sguardi rivolti verso lo spettatore, e tra di loro sembra non esservi alcuna comunicazione. La posa inusuale di Giuseppe D'Alì tradisce la sua condizione fisica – claudicante e ammalato di poliomelite.

Figura 2. Pittore italiano, Ritratto di Rosalia Bordonaro D'Alì, olio su tela, 1870 circa, collezione privata. © Ph. courtesy of the author

L'opera – nonostante i passaggi di proprietà, le divisioni ereditarie e il naturale tritacarne della storia – è sempre rimasta in casa D'Alì. Oggi, è di proprietà di uno dei numerosi rami in cui la famiglia si è suddivisa.

Tradizione familiare richiederebbe che l'ambientazione della scena fosse il terrazzo di villa Rosina, acquisita dalla coppia Giuseppe D'Alì e Rosalia Bordonaro. Ritengo che il ritratto familiare sia stato commissionato alla nascita dell'erede, Giovan Maria, avvenuta nel 1858. Il bambino, a lungo desiderato dopo la nascita di tre sorelline, era di salute malferma. Educato a Firenze dalla coppia Giarré Billi, una paralisi infantile, all'età di dodici anni, gli atrofizzò una gamba che rimase sempre debole e denutrita. La sua particolare condizione di salute lo portava spesso a curarsi presso i bagni di Casamicciola ad Ischia, dove lo sorprese il terremoto del 28 luglio 1883; in seguito al quale morì sotto le macerie del suo albergo[5].

La nascita del figlio maschio, che ripete il nome del nonno – morto nove anni prima –, pone il magnate Giuseppe D'Alì nella posizione di *pater familias*, nonché continuatore delle glorie familiari.

La scena è serena: la famiglia è colta in un momento gioioso. Tutti sono sorridenti fuorché Giuseppe, custode del patrimonio e responsabile della pace familiare.

Esistono due singoli ritratti, di autore ignoto, dei coniugi: oggi in collezione privata trapanese e provenienti dalle raccolte dei marchesi Platamone. Rosalia in quel ritratto è elegantemente acconciata e vestita, ha una croce in smeraldi e orecchini in perle e diamanti [fig. 2]. Ha una bellezza inquieta, ignota al dipinto familiare, e manifesta una bonomia tipica della madre di famiglia.

Nel dicembre del 1853 si celebra il matrimonio tra i giovanissimi Giuseppe D'Alì e Rosalia Bordonaro. Le nozze suggellano l'alleanza tra due famiglie di solida tradizione borghese: la loro ricchezza si era consolidata e ampliata nel corso del diciannovesimo secolo. Giuseppe[6] è figlio del ricchissimo Giovan Maria D'Alì – commerciante e proprietario di saline e armatore[7].

Della vita privata del magnate Giovan Maria poco si conosce. Ha una relazione con una certa Anna Naso e da lei nascono i figli Giuseppe e Leonarda. La donna scompare tristemente sia dalla vita di Giovan Maria, sia da quella dei figli.

È sorprendente la somiglianza tra la vita privata di Giovan Maria e quella del suo coetaneo Vincenzo Florio. Entrambi generano la loro prole fuori dal sacro vincolo nuziale. Tuttavia, Vincenzo regolarizzerà la delicata situazione familiare con la sua amante Giulia Portalupi. Diversamente da Giovan Maria che allontanerà da sé la madre dei suoi figli.

Leonarda D'Alì, sorella di Giuseppe, sposerà il barone trapanese Girolamo Adragna di Altavilla, proprietario di Saline impegnato direttamente in attività commerciali.

Il matrimonio di Giuseppe è prestigioso: Rosalia è da poco riconosciuta nobile – il titolo di barone Chiaramonte era stato acquisito dallo zio Gabriele Bordonaro. Essa apparteneva ad una famiglia che vantava un patrimonio immobiliare e mobiliare assai importante[8].

I Bordonaro erano originari di Canicattì e, grazie ad una serie di operazioni finanziarie, avevano acquisito importanti stati feudali come quello dei principi di Cattolica. Insediatisi, poi, a Palermo avevano acquistato il grande palazzo Gugino in piazza Vigliena, ponendo la propria residenza tra quelle più prestigiose della vecchia nobiltà cittadina.

Rosalia era nata da Antonio Bordonaro e Antonietta Bozomo, anch'essa appartenente al ricco ceto mercantile, già residente a Palermo[9].

Giuseppe D'Alì, al momento delle sue nozze, era orfano di padre dal 1849 e dovette affrontare una causa legale – sorta per dividere il patrimonio di casa D'Alì, e terminata nel 1862 –, intentatagli dalla sorella Leonarda.

La giovane coppia D'Alì Bordonaro, subito dopo le nozze, andò a vivere a Trapani in una casa alle spalle della chiesa di San Giuseppe. Era una sistemazione provvisoria in attesa del completamento di una più comoda residenza su via Torrearsa, dove la famiglia trascorrerà gran parte della sua esistenza.

Le memorie diaristiche della figlia Antonietta sono determinanti per conoscere la figura della giovane Rosalia[10]. Aveva lasciato Palermo e il palazzo barocco della sua famiglia per una casa modesta in una città provinciale. La primogenita Antonietta nasce nel 1854 e il nome attribuitole è in ricordo della madre di Rosalia. È significativo che non venga chiamata Anna, come la nonna paterna, segno inequivocabile della *damnatio memoriae* cui è stata destinata la donna. In pochi anni nasceranno Elena e Laura. Nel 1858 viene finalmente alla luce Giovan Maria – prosecutore del nome della famiglia.

A quella data riferisco la commissione del grande ritratto di famiglia ad un discepolo di Giuseppe Patania (1780-1852), probabilmente Antonino Bonanno – attivo dal 1850 al 1863 – allievo di Giuseppe Patania e autore del dipinto del 1852: quest'ultimo riporta le immagini di Sophia, Alexandrina, Joshua e Joseph Whitaker[11].

La tradizione del ritratto di un gruppo familiare nel regno dei Borbone ha il suo naturale archetipo nel dipinto di Angelica Kauffmann

(1741-1807), datato 1782, e raffigurante la famiglia reale di Ferdinando di Borbone e Maria Carolina d'Asburgo a Capodimonte. Nel 1820 – sono trascorsi quarant'anni – Giuseppe Cammarano (1766-1850) realizza un analogo gruppo familiare: i soggetti sono Francesco I di Borbone e Isabella di Borbone Spagna. Il dipinto è, oggi, esposto a Capodimonte di fronte al dipinto della Kauffmann. A questa temperie appartiene il dipinto realizzato nel 1830 da Natale Carta (1790-1888) per la famiglia del sottotenente Carlo Filangieri – principe di Satriano – e di sua moglie Agata Moncada di Paternò, perduto durante la Seconda Guerra Mondiale; nonché il dipinto del medesimo autore della famiglia del Marchese Santangelo con la moglie Carolina Castriota Scandemberg[12]. Di grande effetto è il ritratto della famiglia del barone Don Venerando Pennisi di Floristella, opera di Michele Panebianco (1806 -1873) del 1843, dove la numerosa famiglia baronale è ritratta in un ampio giardino adorno di sedute, di un tempietto circolare con – sullo sfondo – l'Etna fumante[13]. L'ambientazione è per tutti dipinti un ridente giardino.

Il ritratto familiare più vicino, per caratteri generali e cronologia, a quello di casa D'Alì è il celebre dipinto di casa Florio. In esso, in un vasto parco, sono raffigurati Vincenzo Florio con sua moglie Giulia Portalupi con i figli Giuseppina, Angelina, Ignazio e la moglie di quest'ultimo, Giovanna D'Ondes Trigona. Il dipinto venne eseguito nel 1866 in occasione delle nozze tra il primogenito Ignazio con la baronessina D'Ondes Trigona ambientato, con ogni probabilità, nel grande parco della neoacquisita villa Butera all'Olivuzza[14].

Il dipinto di casa D'Alì Bordonaro è la testimonianza di un'attenta e precisa intenzione di arricchire le residenze della famiglia di opere d'arte e arredi scelti o commissionati *ad personam*. Giuseppe D'Alì ebbe, come importante riferimento per gli acquisti d'arte, il cognato Gabriele Bordonaro, attivo collezionista e raffinato conoscitore. Pertanto, il palazzo D'Alì e la villa suburbana vennero arricchiti, nel corso degli anni, di opere e arredi poi dispersi dopo l'alienazione delle residenze. Il ritratto della famiglia D'Alì Bordonaro è la prova tangibile di un *modus vivendi* in cui il capitale finanziario veniva coniugato con la cultura ed il prestigio sociale della raffinata committenza.

Note

[1] Ettore Sessa - Eliana Mauro, *Villa Tasca* in *L'Italia dei giardini* Alberta Campitelli (a cura di), Roma 2016, pp. 300-301. Sul mercato antiquario è transitato un ritratto di una fanciulla con un canestro di frutta, opera firmata Giuseppe Patania e datata 1839 in cui si ripropone la rappresentazione in un giardino delimitato da una balausta su cui è appoggiato un grande vaso fiorito in pietra (Trionfante, asta 122, 24-25 novembre 2023, p. 110).

[2] Ivana Bruno, *Giuseppe Patania, pittore dell'Ottocento*, Palermo 1993, tav. XLIII.

[3] Lorenza Trionfi Honorati e Piero Tosi (a cura di), *Ricordi di famiglie. Moda e costume attraverso 150 immagini da archivi privati italiani (1830-1899)*, Milano 1999, pp. 19-21

[4] Antonietta Platamone D'Alì, *Nacqui nella salina del Ronciglio, diari 1931-1935*, Trapani 2005, pp. 147-148.

[5] Ivi, pp. 68-69.

[6] Orazio Cancila, *I Florio, storia di una dinastia imprenditoriale*, Milano 2008, p. 173 e cfr. Rosaria Abita, *Un imprenditore trapanese: Giuseppe D'Alì (1832-1915)*, tesi di laurea, Università degli Studi di Palermo, relatore Orazio Cancila, a.a. 2000-2001.

[7] Cfr. Rosalia D'Alì, *Un imprenditore dell'Ottocento trapanese: Giovan Maria D'Alì (1788-1849)*, tesi di laurea, Università degli Studi di Palermo, relatore O. Cancila, a.a. 1994-1995.

[8] O. Cancila, *Storia dell'industria in Sicilia*, Roma-Bari 1995 p. 125.

[9] Simona Pandolfo, *La nuova aristocrazia. I Chiaramonte Bordonaro (anni 1828-1868*), tesi di laurea, Università degli Studi di Palermo, relatore O. Cancila, nota 6 pp. 25-28.

[10] A.Platamone D'Alì, *Nacqui nella salina del Ronciglio*, cit., Trapani 2005, pp. 140-141.

[11] Releigh Trevelyan, *La storia dei Whitaker*, Palermo 1988, tav. 8.

[12] Giulio Brevetti (a cura di), *La fantasia e la storia. Studi di Storia dell'arte sul ritratto dal Medioevo al Contemporaneo*, Palermo 2019, p. 164.

[13] Gioacchino Barbera, *Pittori dell'Ottocento a Messina*, Messina 2008, pp. 14-19.

[14] Romualdo Giuffrida - Rosario Lentini, *L'età dei Florio*, Palermo 1985, p. 285.

Contribution subjected to double-blind peer review process by one reviewer and plagiarism check with positive outcome.

Received: 30/09/2025
Approved: 14/10/2025

Papireto IV (2025) - pp. 161-180
ISSN 2974-668X
DOI: 10.57661/papireto/0410

La decorazione in Sicilia durante il Ventennio. Le opere ritrovate di Giovanni Rosone

Marcello Nocera
Accademia di Belle Arti di Palermo

Decoration in Sicily during the "Ventennio". The Rediscovered Works of Giovanni Rosone

Abstract: This study presents the results of an investigation into three case studies selected from the corpus of works created in Sicily by Giovanni Rosone: the artistic decorations of Borgo Gigino Gattuso in the province of Caltanissetta, now Borgo Petilia; Borgo Antonio Callea in the province of Agrigento; and the former Casa del Goliardo in Palermo. These works, born within the cultural policies promoted by fascism, where Art served as a means of propaganda, were erroneously listed as lost in the only monograph dedicated to the artist. Through consultation of documents held at the Rosone Archive and on-site inspections, it was possible to find nearly all of Rosone's sculptures, analyse their modelling characteristics, and document their current state of conservation.

Keywords: Sicily, XX Century, Fascism, Art, Decoration, Propaganda Art, Sculpture, Rediscovered works.

Individuando nell'Arte un mezzo utile all'indottrinamento delle masse e alla costruzione del consenso, il fascismo adoperò una vera e propria *politica dell'immagine:* architettura, scultura, pittura, grafica e illustrazione, cinema, fotografia, vennero tutte – in misura diversa – sfruttate ai fini propagandistici.

A distanza di ottant'anni dalla caduta del regime fascista, il nostro Paese convive ancora con le tracce, più o meno esplicite, di questo scomodo passato politico. Dai grandi centri urbani dell'Italia del Nord ai piccoli borghi dell'entroterra siciliano, sono numerose le opere che, tutt'oggi, testimoniano l'azione del regime fascista: "se infatti possiamo constatare una prima opera di generale cancellazione dei simboli di quel periodo, poi, girando per le città italiane, ci rendiamo conto che ogni contesto ha risposto singolarmente all'ingombrante peso storico di tali segni, tra questioni di ordine politico da una parte, di conservazione dei beni culturali dall'altra e, dove possibile, di conservazione critica, con interventi artistici sulle strutture preesistenti"[1].

Dopo un iniziale volontà di dimenticare, di rimuovere ogni reminiscenza dell'esperienza del Ventennio (in alcuni casi sfociata in autentici atti iconoclasti e di *damnatio memoriae*); superati, anche se non del tutto, i pregiudizi di rivendicazione ideologica, gli studiosi effettuavano una prima ricognizione su quanto realizzato dal regime fascista in ambito artistico, così da poterne attuare una messa a fuoco critica e una giusta storicizzazione. Da allora i tempi sono maturati. Tanto è stato fatto, molto di più si può ancora fare.

Il presente saggio riporta i risultati dell'indagine svolta su tre casi studio selezionati all'interno del *corpus* di opere eseguite in Sicilia dallo scultore palermitano Giovanni Rosone: l'apparato decorativo di Borgo Gigino Gattuso in provincia di Caltanissetta, ora Borgo Petilia; di Borgo Antonio Callea in provincia di Agrigento; e dell'ex Casa del Goliardo a Palermo.

Nel 2002 la Provincia Regionale di Palermo pubblicava l'unica monografia dedicata all'artista e redatta dalla storica dell'arte Mariny Guttilla[2]; un testo che – nonostante alcune inesattezze – rimane tutt'oggi un punto di riferimento imprescindibile per chiunque voglia studiare la vita e l'opera di Giovanni Rosone. Qui la professoressa indicava erroneamente tutti e tre gli interventi come dispersi.

Tramite la consultazione dei documenti custoditi presso l'Archivio Rosone e i sopralluoghi effettuati in loco, infatti, è stato possibile rinvenire quasi tutte le sculture realizzate da Rosone, analizzarne le caratteristiche del modellato e testimoniarne le attuali condizioni conservative. Come si avrà modo di vedere più avanti, su dodici opere scolpite dall'artista palermitano soltanto tre risultano effettivamente disperse.

Nella convinzione che soltanto la conoscenza del passato possa permetterci di capire le dinamiche del presente e aiutarci a progettare il futuro, evitando di ripetere gli stessi fatali errori, in questa sede si intende consegnare al pubblico un piccolo tassello utile a comprendere quel grande e complesso mosaico che fu il fascismo e il suo rapporto con le arti visive. Infine, ma non per importanza, si restituiscono alla Storia dell'Arte i lavori eseguiti da Giovanni Rosone, da troppo tempo e ingiustamente caduti nell'oblio.

Una breve biografia[3]

Nato a Palermo il 2 novembre 1910 e ivi morto l'8 dicembre del 2001, Giovanni Rosone è stato scultore, pittore, illustratore e caricaturista, sceneggiatore[4], docente prima e, successivamente, direttore dell'Accademia di Belle Arti di Palermo, membro degli Accademici delle Arti del Disegno, nonché assegnatario del premio Columbus per la scultura nel 1950 e della Benemerenza Civica da parte della Provincia di Palermo nel 2000.

Dotato di singolare senso critico e abile maestria tecnica, lo scultore siciliano attraversa tutto il XX secolo, accostandosi a diverse correnti e gruppi artistici, senza però mai farne realmente parte, raccogliendo invece le più svariate suggestioni e sperimentando curiosamente: dalle serate futuriste in compagnia di Pippo Rizzo e gli iniziali interessi per il movimento marinettiano alla grande passione per la cultura tedesca, in particolar modo per Nietzsche, Goethe, Beethoven, Bach e Wagner; dalle amicizie e le suggestioni maturate in seno a Valori Plastici e Novecento all'adesione al fascismo e la conseguente crisi nel secondo dopoguerra. Dalla comparsa di istanze espressioniste, stemperate in seguito in un realismo-espressionista, alle sperimentazioni nell'ambito dell'astrattismo, senza dimenticare la mai abbandonata indagine pittorica.

Scultore dalla plastica possente, dal modellato deciso e sapiente, Rosone è stato uno dei protagonisti di rilievo della decorazione pubblica nella Sicilia del secolo scorso; come egli stesso ebbe a ricordare: "Per me potere eseguire un'opera di scultura, specie se pubblica e monumentale mi procurava un entusiasmo tale che mi gettavo a capo fitto nell'impresa. […] si badi bene non per la soddisfazione della somma da ricavarne […] ma per l'occasione che mi veniva offerta di realizzare un pezzo di scultura che, altrimenti, a parte fatica, scopo e notevoli spese cui andare incontro non mi sarebbe stato possibile affrontare"[5].

Tra le numerose decorazioni pubbliche ese-

guite dall'artista – oltre a quelle prese in esame in questo studio – ricordiamo *L'Umanesimo* (1937 ca.), statua posta sulla sommità dell'Ingresso Monumentale di via Roma a Palermo; i bassorilievi illustranti la *Storia del Porto di Palermo* (1951 ca.), realizzati per la Stazione Marittima della città; *La Rinascita siciliana* (1960), dono della Presidenza della Regione al Comune di Campofranco; lo *Stemma* e *Utilati salutique servire* (1970 ca.), scolpiti per l'Istituto Zooprofilattico Sperimentale della Sicilia A. Mirri.

Gli altorilievi della Casa del Goliardo

Nel 1936, l'Università degli Studi di Palermo acquista l'ormai ex Hotel de France, sito in piazza Marina, dinanzi Villa Garibaldi, adibendolo a residenza universitaria sotto il nome di *Casa del Goliardo*.

Le informazioni circa le vicende che riguardano l'immobile durante il periodo fascista, purtroppo, sono praticamente inesistenti: non vi sono tracce nei libri di architettura, né tanto meno nei faldoni in possesso della Soprintendenza per i Beni Culturali e Ambientali di Palermo; qui è possibile rinvenire soltanto notizie relative agli interventi di recupero eseguiti dall'Università degli Studi di Palermo su progetto del professore architetto Roberto Calandra.

Nonostante non costituisca un elemento in grado di chiarire le dinamiche inerenti al passaggio di destinazione d'uso dell'immobile, si può affermare con certezza che uno degli architetti che – almeno in una prima fase progettuale – lavorano alla nascente Casa del Goliardo è Salvatore Caronia Roberti. Difatti, nell'inventario dell'archivio dei disegni, oggi online sul sito dell'Università, viene riportato un rilievo del lotto della Casa del Goliardo in Piazza Marina a Palermo eseguito nel 1937 circa[6].

Più utili si rivelano invece le informazioni uscite dalla penna dello scrittore, drammaturgo e regista Michele Perriera, contenute nella raccolta di testi pubblicati dallo stesso durante gli anni di lavoro presso il giornale *L'Ora* e edita da Sellerio con il titolo *Uno scrittore in redazione*; qui l'autore riporta le seguenti notizie: "Resta la Casa del Goliardo. Essa può ospitare fino a ottocento universitari. L'ammissione si ottiene per titoli: di disagiate condizioni familiari e di buoni risultati nello studio. Con la speranza di essere ospitati partono naturalmente da casa i più poveri che non possono vantare amicizie o appoggi a Palermo. Ma che cos'è la Casa del Goliardo? Il nome dice troppo e troppo poco. Dice che vi stanno universitari, sottintende della provincia; ma non dice come vi stanno per saperlo occorre provare"[7].

Lo scritto continua con la sintetica descrizione di alcuni dettagli della Casa. Ancora nel 14 luglio 1961, data di stesura del testo, "tutto rimanda al passato. Si direbbe che la Casa del Goliardo sia rimasta, salvi alcuni ritocchi, come nacque ai tempi del fascismo"[8].

L'elemento che più di tutti ricorda il periodo del Ventennio è sicuramente un particolare degno di rilevanza, e che Perriera non manca di menzionare: "la prima cosa che salta agli occhi è un bassorilievo che fa bella mostra di sé sulla parete destra di chi entra: rappresenta alcuni giovani avanguardisti nell'atto di fare un saluto fascista"[9].

Sebbene l'indicazione dello scrittore palermitano sia, come vedremo più avanti, soltanto parzialmente giusta, il testo si presenta come una delle poche testimonianze pertinenti l'intervento decorativo svolto da Rosone per il salone d'ingresso della Casa del Goliardo.

Un'ulteriore indicazione in tal senso ci proviene dalla già citata monografia su Giovanni Rosone redatta dalla professoressa Mariny Guttilla. Qui vengono addirittura indicate due distinte opere a decoro della Casa: *Il Duce fondatore dell'Impero*, una scultura del 1937 il cui bozzetto in gesso era destinato alla palestra della Caserma dei Fasci Giovanili, ma che venne invece tradotto in altorilievo in pietra di Comiso per la Casa del Goliardo e, successivamente, trafugato; e *Gioventù universitaria*, figurante tra i lavori non databili e anche questo indicato come un altorilievo in pietra di Comiso. La professoressa Guttilla afferma che entrambe le opere sono disperse e che nell'Archivio Rosone è presente testimonianza fotografica della seconda[10].

In verità, la ricerca svolta sui materiali custo-

Figura 1. Giovanni Rosone, *Il Duce fondatore dell'Impero,* 1936-1937, altorilievo in Pietra di Comiso, 1,60x160 cm, opera dispersa. © Courtesy Archivio Rosone.

diti presso l'Archivio ha permesso il ritrovamento di tre scatti diversi. Uno di questi raffigura proprio *Il Duce fondatore dell'Impero* [fig. 1]. Nel verso – oltre ad indicare il titolo, il materiale, la tecnica e le dimensioni, la data di esecuzione, l'anno 1936-1937, e l'ultima ubicazione conosciuta, la Casa del Goliardo appunto – Rosone annota: "sparito in America? Asportato dagli americani dopo caduta fascismo?".

Documento di fondamentale importanza, la fotografia non solo conferma le indicazioni date da Guttilla, ma suggerisce anche il possibile destino che segnò la storia dei panelli all'indomani della guerra. Inoltre, permette di testimoniare tanto il soggetto quanto le caratteristiche specifiche dell'opera: un grande ritratto del profilo sinistro del Duce mentre indossa un elmo; la forte plasticità e la sobrietà del modellato, qui chiaramente influenzato dai canoni novecentisti e, invero, una costante della scultura di Giovanni Rosone.

Purtroppo, non si è in grado di chiarire le dinamiche relative alla commissione e al pagamento dell'opera; l'esame dei materiali conservati all'Archivio Storico Comunale e alla Soprintendenza di Palermo, nonché all'Archivio Rosone, ha dato esito negativo: non è stato possibile rintracciare nessun tipo di documento, né che si trattasse di contratti legali o di articoli di giornale, né di memorie o testi scritti a mano o a macchina.

In maniera analoga, non si è potuto far luce sulle circostanze che hanno portato Rosone ad ottenere l'incarico di esecuzione di *Gioventù universitaria* e sul compenso percepito, né tantomeno si è potuto risalire alla data di esecuzione. Anche in questo caso l'unica documentazione relativa all'opera è conservata presso l'Archivio Rosone ed è costituita da due fotografie che raffigurano l'intervento decorativo, questa volta – a differenza de *Il Duce fondatore dell'Impero* – già collocate nella parete del vestibolo della Casa del Goliardo.

Guardando i due scatti risulta evidente come *Gioventù universitaria* si componga in realtà di due pannelli separati: in quello di destra [fig. 2], tre giovani membri dei Gruppi Universitari Fascisti salutano romanamente con la mano destra mentre sembrano giurare fedeltà al regime; ipotesi corroborata dal tomo su cui il personaggio in primo piano poggia la mano sinistra. Sullo sfondo, l'aula universitaria in cui si svolge la scena viene rappresentata come una sorta di anfiteatro. Quello di sinistra [fig. 3] presenta gli stessi tre giovani in posizione speculare e con qualche leggera modifica: insieme all'uniforme indossano anche il cappello, gli stivali sono diversi, le maniche delle camicie sono alzate e il saluto romano lo fanno con la mano sinistra, laddove con la destra reggono il moschetto. Dietro di loro, sulla sinistra svetta un obelisco, al centro un tempio, mentre sulla destra una campana rintocca le ore.

Nel verso della fotografia che ritrae il pannello raffigurante l'aula universitaria, Rosone appunta due piccole frasi: *Voi farete delle Università…,* titolo con il quale è possibile identificare la scena; e *Quando la campana della Storia suonerà, svuoterete le aule universitarie per ripopolare le trincee,* plausibile denominazione per l'altra scultura.

Come per *Il Duce fondatore dell'Impero*, anche

per i due altorilievi non è stato possibile individuarne l'esatta collocazione all'interno della Casa del Goliardo. Aida Brunilde Liù Rosone Cuppari, figlia dell'artista, ricorda che i due lavori fossero posizionati specularmente all'ingresso; Michele Perriera afferma invece che ci fosse un unico *bassorilievo sulla parete destra di chi entra.*

A ben guardare le due foto sembra che – nonostante i pannelli siano due, e per di più in altorilievo – sia plausibile quanto dichiarato dallo scrittore palermitano: le due opere appaiono essere posizionate sullo stesso muro, divise da una scritta in rilievo, probabilmente in metallo, apposta sulla parete di marmo. Per quanto concerne *Il Duce fondatore dell'Impero,* è lecito suppore che si trovasse invece posizionato di fronte, come indicato dalla figlia di Rosone.

Sempre nel verso della fotografia raffigurante *Voi farete delle Università*…, l'artista descrive sinteticamente la fine subita dalle opere all'indomani della guerra: "coperti con cassoni di legno dopo caduta del fascismo". Nell'angolo in basso a destra, oggi purtroppo rovinato e, di conseguenza, solo parzialmente leggibile, Rosone si domanda "…e ora?".

Nonostante fossero state indicate come disperse dalla professoressa Guttilla, in un primo momento si è deciso di effettuare un sopralluogo nei locali della Casa del Goliardo, al cui interno oggi si trovano alcuni uffici dell'ERSU e di UNIPA, ma anche la residenza universitaria che mantiene lo stesso nominativo. L'ispezione, volta ad individuare la collocazione delle opere, ha dato purtroppo esito negativo: gli interventi di restauro hanno totalmente cancellato tutte le tracce.

Non essendo dunque possibile precisare l'ubicazione originaria, si è deciso di tentare di porsi sulle orme degli altorilievi nella vana speranza di riuscire ad individuarne l'odierna dislocazione. Convinti di poter reperire informazioni presso il Sistema Museale di Ateneo, la cui sede si trova presso l'Orto Botanico di Palermo, si richiede di conseguenza un colloquio ufficioso con uno dei funzionari addetti al mantenimento delle collezioni. Sotto suggerimento di quest'ultimo, si è preso ufficialmente contatto con l'Area Edilizia, servizio tecnico e sostenibilità dell'Università degli Studi di Palermo, sezione tecnica dell'Ateneo che si è materialmente occupata degli interventi di recupero dei locali della vecchia Casa del Goliardo.

Figura 2. Giovanni Rosone, *Gioventù universitaria. Voi farete delle Università…,* s.d., altorilievo in pietra di Comiso, 185x140x10 cm ca., Casa del Goliardo, Palermo; Figura 3. Id., *Gioventù universitaria. Quando la campana della Storia suonerà, svuoterete le aule universitarie per ripopolare le trincee,* s.d., altorilievo in pietra di Comiso, 185x140x10 cm ca., Casa del Goliardo, Palermo. © Courtesy Archivio Rosone.

In seguito a uno scambio di e-mail con la dottoressa Costanza Conti – Responsabile del Settore Valorizzazione, salvaguardia e restauro del patrimonio storico monumentale, nonché fautrice del progetto di restauro del prospetto principale della Casa – si viene a conoscenza della possibilità di poter addirittura rinvenire due delle tre opere ancora intatte, conservate in un capannone industriale adibito a magazzino di rimessa dei beni mobili appartenenti all'Università. Qui erano stati smaltiti anche i

Figure 4-6. I due altorilievi ritrovati nei magazzini di proprietà dell'Università degli Studi di Palermo nel 2024; Figura 7. Particolare delle mani asportate dei soggetti ritratti nell'altorilievo *Gioventù universitaria. Voi farete delle Università…,* Palermo 2024. © Courtesy of the author.

manufatti in marmo che, a seguito del restauro effettuato dal professore Calandra, si trovano a giacere momentaneamente nel complesso monumentale dello Steri.

A distanza di più di vent'anni dalla pubblicazione della monografia della professoressa Guttilla dove si presentavano gli altorilievi come dispersi, venivano infine ritrovati sia *Voi farete delle Università…* che *Quando la campana della Storia suonerà, svuoterete le aule universitarie per ripopolare le trincee.* Le opere, adagiate l'una sull'altra, poggiano su due pedane di legno, in mezzo a buche profonde più metri, cumuli di terra e tanta sporcizia [figg. 4-6].

Per quanto fosse difficile calcolarne le misure, causa la prossimità a una profonda buca e ad un alto ammasso di terra, è stato possibile decretare le dimensioni dei pannelli: entrambi misurano orientativamente 185x140 cm e possiedono un aggetto massimo di circa 10 cm. Le misure sono approssimative poiché, oltre alla scomoda posizione in cui si trovano, nel corso degli anni gli altorilievi hanno subito dei leggeri danni che ne impediscono una valutazione al millimetro. Ciò è evidente nella foto che ritrae di profilo la parte superiore di entrambi le opere [fig. 7]: le mani dei giovani universitari raffigurati sullo sfondo dell'anfiteatro sono ormai totalmente asportate. Resta il dubbio se sia stato un evento accidentale o un atto iconoclasta.

Sfortunatamente, l'altorilievo raffigurante *Il Duce fondatore dell'Impero* rimane tutt'oggi disperso. Resta il sospetto che sia stato davvero asportato e trafugato in America dai soldati durante la Seconda Guerra Mondiale.

L'apparato decorativo di Borgo Gigino Gattuso[11]

Progettato da Edoardo Carraciolo[12], Borgo Gattuso fa parte dei primi otto borghi[13] messi in cantiere dall'Ente di Colonizzazione del Latifondo Siciliano tra il 1939 e il 1940. Costruito nel territorio di Caltanissetta, viene intitolato alla memoria di Gigino Gattuso: "una denominazione intesa a perpetuare la memoria del fascista […] caduto per la Rivoluzione"[14].

Chiaro il motivo propagandistico alla base dell'intestazione del Borgo, ma la realtà dei fatti è ben diversa: Gigino Gattuso è invero un morto *privo di titolo*[15], ucciso la notte del 25 aprile 1921 da un suo stesso camerata durante una rissa con Michele Ferrara, il "bolscevico

Figura 8. Giovanni Ballarò, *La crocifissione di Gesù*, 1940 ca., ceramica policroma, f.b.d., Borgo Petilia già Gattuso, Caltanissetta; Figura 9. Alcune delle stazioni della *Via Crucis* di Giovanni Ballarò, in fondo la Chiesa del SS. Crocifisso. © Courtesy of the author.

nisseno" che verrà accusato dell'omicidio del giovane squadrista. Nonostante si riuscì a dimostrare oltre ogni ragionevole dubbio che a esplodere il colpo fatale fu uno degli amici dello stesso Gattuso, la Corte, anziché decretarne la piena innocenza, assolse Ferrara soltanto per aver agito per legittima difesa[16].

La progettazione[17] di Borgo Gattuso si presenta come un *unicum* nel suo genere: "un impianto urbano piuttosto anomalo con sviluppo a nastro curvilineo, rimarcante un'antica strada poderale, passante per una successione di tre centri[18]. Quello degli affari, ove prospettano le botteghe artigiane, poste all'ingresso del borgo, la caserma, la posta e la trattoria, il centro politico con la scuola e la casa del fascio, che costituisce la piazza del borgo, aperta verso la campagna, ed infine il centro religioso, posto all'estremità del borgo, ove si eleva la chiesa a pianta circolare e l'annessa canonica. In questo caso più che la piazza, possiamo dire che il fulcro del borgo sia rappresentato dalla chiesa, sopraelevata come un santuario, cui si accede, infatti, attraverso una scalinata con illustrate le stazioni della via Crucis"[19] [figg. 8-9].

L'adesione ai principi autarchici imposti dal regime durante la fase di costruzione sarà la causa principale del destino infausto che segnò il Borgo. In un testo dal titolo *L'acqua di rose*, pubblicato il 5 febbraio 1966 nel suo "*Quaderno*", una rubrica presente nelle pagine del giornale *L'Ora,* Leonardo Sciascia riportava le parole spese da Mario Jannelli, allora sottosegretario di Stato alle Comunicazioni, dopo una visita effettuata nei pressi del Borgo il 25 gennaio del 1942: "Borgo Gattuso! Una promessa, speriamo, buona. Per ora case mal costruite, umide, fredde; imposte che non chiudono […] Mi convinco che la nemica prima dell'Italia Fascista è la statistica. Abbiamo costruito tanti vani… ma Dio sa come. […] Speriamo che in seguito si faccia diversamente"[20].

L'impiego di materiali locali, previsto dal piano per l'indipendenza economica del paese, tra i quali molti di questi non adatti per l'attività edilizia, fa sì che "già nel 1950, e cioè dieci anni dopo la costruzione, diversi edifici risultavano lesionati; ciò è ancora più significativo in considerazione del fatto che il collaudo era avvenuto dopo la fine della guerra, nel 1946. Collaudo che aveva avuto esito positivo definendo "accettabili" strutture che già avevano dovuto subire un primo intervento di manutenzione l'anno precedente"[21].

Nel corso degli anni il Borgo ha subito dunque dei rifacimenti, sia dal punto di vista strutturale che funzionale, che ne hanno modificato definitivamente le sembianze originarie. A venir mutata è anche la denominazione del Borgo: non più Gigino Gattuso ma Petilia, un riferimento al console romano Lucio Petilio che, malgrado i dubbi a riguardo, pare abbia avuto un ruolo – non meglio specificato – nella fondazione di Caltanissetta e Delia. Non è possibile accertare con precisione quando avvenga questa variazione dell'intitolazione del

Figure 10-11. Giovanni Rosone, *San Francesco fa sgorgare le acque da una rupe per dissetare un viandante*, *San Francesco ripete le parole della laude eterna,* 1940, cemento colorato, f.d.b.d., Borgo Petilia già Gattuso, Caltanissetta; Figure 12-15. Id., *Annunciazione*, *Natività, Pietà, Incoronazione della Vergine*, 1940, terracotta colorata. © Courtesy Archivio Rosone .

Borgo, poiché "già nel 1945, sul documento relativo allo stato finale dei lavori, redatto dallo stesso Caracciolo, si legge "*per la costruzione del borgo rurale "Petilia" già Gigino Gattuso*", anche se in documenti successivi esso verrà ancora indicato come 'borgo Gattuso'"[22].

Nel blog *Vox Humana* si legge: "niente del progetto originale, all'infuori della planimetria e della chiesa, è infatti ormai visibile. […] Insieme alla chiesa, solo le opere artistiche sono rimaste a ricordare ciò che fu. Sebbene pesantemente rovinati dal tempo, il bassorilievo sull'abbeveratoio e le maioliche della via crucis sono ancora presenti, silenziosi testimoni di ciò che era e che non è più"[23].

Ora, la verità dei fatti è leggermente diversa: se la chiesa, dedicata al SS. Crocifisso, sebbene abbia subito dei lavori di restauro e consolidamento, è rimasta pressoché invariata rispetto all'impianto iniziale, per quanto concerne le decorazioni bisogna spendere qualche parola in più.

L'apparato decorativo di Borgo Gattuso viene realizzato da Giovanni Ballarò e Giovanni Rosone: il primo esegue le già menzionate stazioni della *Via Crucis*, quattordici in totale; mentre il secondo modella le due formelle in cemento colorato raffiguranti *San Francesco fa sgorgare le acque da una rupe per far dissetare un viandante* e *San Francesco ripete le parole della laude eterna* [fig. 10-11], poste nelle due "spalliere" della fontana collocata all'ingresso del Borgo, e i quattro tondi a bassorilievo in terracotta colorata illustranti la storia di Maria, *L'Annunciazione*, *La Natività*, *La Pietà* e *L'Incoronazione della Vergine* [fig. 12-15], disposti questi all'interno della chiesa.

"Sebbene allo stato attuale non sia stato possibile risalire a documenti atti a svelare le dinamiche legate alla committenza ed a stabilire, perciò, se gli incarichi siano avvenuti direttamente da parte del direttore dell'ECLS o se i singoli architetti abbiano avuto libertà di scelta, risulta evidente l'inserimento degli artisti coinvolti nei circuiti ufficiali a livello regionale: ad eccezione di Alberghina, infatti, emerge come tutti abbiano partecipato assiduamente alle esposizioni organizzate dal Sindacato Fascista di Belle Arti Siciliano nel periodo compreso tra il 1928 ed il 1942. […] A conferma del grado di inserimento nel sistema istituzionale bisogna, inoltre, notare come quasi tutti gravitassero intorno all'Accademia di Belle Arti di Palermo, in qualità di allievi o di docenti (Amorelli, Bevilacqua, Campini e Rosone)"[24].

Le opere, firmate e datate in basso a destra, vengono eseguite da Rosone nel 1940. Resta, però, un dubbio circa la data di collocazione di suddetti lavori, poiché, nella presentazione del

Borgo restituitaci da Maria Accascina nel 1941, viene menzionata "la fontana in mattonelle smaltate su motivi popolarmente religiosi", ma, per quanto riguarda la Chiesa, la storica dell'arte sottolinea come le "pareti lisce innalzino gli sguardi fino ad un altissimo arco trionfale che immette nel vano d'altare, dominato da una grande croce di legno"[25].

La mancata menzione delle opere all'interno della chiesa da parte di Accascina potrebbe suggerire che, nonostante siano state realizzate nel 1940 e nello stesso anno vengano pubblicate nelle pagine di *La colonizzazione del latifondo siciliano*[26], all'epoca della stesura del testo non fossero ancora state allogate.

Il tondo rappresentante *L'Annunciazione* rivela "uno schema compositivo nel quale la potenza dei chiari e oscuri si drammatizza nel gusto ampio e quasi imperioso dell'Angelo, mentre la Madonna si mostra, pur nel suo umile stupore, perfettamente compressa dall'immane compito che Dio le affida"[27].

Caratterizzato da motivi pastorali è invece l'episodio de *La Natività*, l'unico tondo che – con la scena in secondo piano – rifugge dall'essenzialità degli sfondi degli altri bassorilievi collocati all'interno della chiesa; qui, "la imponenza della Madre di Dio […] riafferma ancora una volta il possente concetto drammatico che è così fondamentale nel sentimento religioso dello scultore"[28].

Pathos maggiormente presente ne *La Pietà*, specialmente nella figura della Madonna, la cui espressività fisiognomica lascia trasparire *in toto* il senso di tragicità dell'evento. Dolore che, infine, scompare nell'ultimo tondo, *L'Incoronazione della Vergine*, dove si assiste all'ascensione della Vergine in cielo.

"Giovanni Rosone ha affrontato difficoltà tecniche non lievi in quanto la diffusa luminosità dell'ambiente imponeva una oculata modicità di oggetti. È pregio del modellatore l'aver saputo ottenere, pure in tali condizioni, effetti di intensa plasticità che si modificano a scopo espressivo a seconda del soggetto. […] i valori tecnici del modellatore sono superati dall'impeto dell'artista, il quale sente la religione "onde Cristo è romano" in un senso meramente classico. L'essenzialità delle forme e la stretta indispensabilità di ogni elemento compositivo danno la misura della aderenza alle necessità espressive moderne, mentre la linfa vitale di tali forme rimane collegata alle espressioni della statuaria classica"[29].

Se per i tondi della Chiesa del SS. Crocifisso lo stile adottato rimanda, anche da un punto di vista iconografico, al primitivismo Quattrocentesco, toni più semplici e popolareschi sembrano caratterizzare invece le formelle raffiguranti le vicende di San Francesco[30].

In *San Francesco ripete le parole della laude eterna*, il religioso è posto al centro della rappresentazione, mentre prega a braccia aperte, sullo sfondo un gioco di piani simula l'andamento del terreno, completano la scena gli alberi e gli uccelli alle spalle del Santo. In basso, Rosone incide la frase "Laudato si', mi' Signore, per sora nostra aqua, la quale è molto umile et utile et pretiosa et casta", passaggio estratto dal *Cantico delle Creature*.

Nel pannello *San Francesco fa sgorgare le acque da una rupe per far dissetare un viandante,* l'artista raffigura il "Miracolo della sorgente"; "la potenza plastica delle due composizioni del Rosone sembra esprimere la tremenda potenza dell'assetata terra siciliana, che in "sorella acqua" trova la sua definitiva rigenerazione"[31].

Prendendo in considerazione sia le indicazioni presenti nella monografia scritta dalla professoressa Guttilla che quanto affermato nel blog *Vox Humana*, ci si accorge di una contraddizione non poco rilevante: la storica dell'arte, nel 2002, dichiarava che tutte le opere realizzate dallo scultore palermitano fossero ormai disperse[32]; l'autore del sito online, come già riportato, nel 2013 asseriva invece che *il bassorilievo sull'abbeveratoio e le maioliche della via crucis* fossero *ancora presenti,* astenendosi – forse perché non ne conosceva l'esistenza, forse per pura dimenticanza – da dare informazioni circa i tondi dentro la chiesa.

Pertanto, si è deciso di effettuare un sopralluogo presso il Borgo per accertare la veridicità delle testimonianze di entrambi. L'esito di tale ispezione ha permesso di chiarire definitivamente la situazione inerente all'intero apparato decorativo realizzato dai due artisti siciliani: per quanto concerne le quattordici stazioni

Figure 16-17. Stazione della *Via Crucis* e tondo della *Natività* rifatti da Sotir. Figure 18-20. Giovanni Rosone, *Annunciazione*, *Pietà*, *Incoronazione della Vergine*, 1940, terracotta colorata, f.d.b.d., Borgo Petilia già Gattuso, Caltanissetta. Figura 21. Id., *Pietà*, particolare con la firma "Rosone". © Courtesy of the author.

della Via Crucis eseguite da Giovanni Ballarò, tredici di queste, ancorché versino in cattive condizioni e, di conseguenza, necessitino un restauro, sono originali, mentre soltanto una è stata rifatta nel 2021 da Sotir [fig. 16], pseudonimo dell'architetto Salvatore Gumina[33].

Analogamente, delle sei opere che Rosone realizza per il Borgo, soltanto il rilievo con la scena de *La Natività* è stato sostituito con un tondo raffigurante una reinterpretazione dello stesso tema, realizzato anche questo da Sotir nel 2021 [fig. 17]. Come si può vedere dalle foto, gli altri tre tondi, sebbene col tempo alcune parti si siano scolorite e, altre, risultino sporche della vernice utilizzata, si suppone, durante le fasi di recupero dell'interno della chiesa, risultano chiaramente leggibili sia nei temi che nella plastica [figg. 18-20]. Inoltre, soltanto ne *L'Annunciazione* non si è in grado di scorgere la firma al di sotto dello strato di colore, mentre si intravede ne *L'Incoronazione della Vergine* e si legge chiaramente ne *La Pietà* [fig. 21].

In condizioni peggiori versano purtroppo le due formelle a decoro della "spalliera" della fontana all'ingresso del borgo; proprio il loro essere collocate all'esterno, soggette agli agenti atmosferici, ne ha causato un progressivo deterioramento. Delle due, *San Francesco fa sgorgare le acque da una rupe per far dissetare un viandante* si presenta come quella in miglior stato conservativo [fig. 22]: malgrado qualche lesione all'interno della composizione, si riconosce il tema e il modellato. Le intemperie, però, hanno asportato completamente lo strato di colore; soltanto una foto d'archivio [fig. 23] ci permette di testimoniare l'opera allo stato originario[34]. Inoltre, la cornice risulta pesantemente rovinata, rendendo impossibile leggere la firma, poiché quest'ultima vi era originariamente apposta al centro del lato destro.

San Francesco ripete le parole della laude eterna offre invece una situazione molto più grave [fig. 24]: nonostante il volto seriamente danneggiato, la figura del Santo è tutt'oggi visibile; oltretutto, si intravedono ancora gli alberi, mentre gli uccelli e il gioco di piani che caratterizzava lo sfondo sono ormai andati persi. Anche per questa formella si è smarrito il colore originario e la firma; quest'ultima era messa in basso a destra nella cornice, di cui oggi non rimane completamente più nulla, se non l'armatura a vista. Per di più, appare chiaro come la frase incisa, riportante un verso del *Cantico delle Creature*, sia, infine, definitivamente illeggibile.

Le opere di Borgo Antonio Callea

Tra i borghi costruiti in Sicilia dall'ECLS durante l'*assalto al latifondo siciliano*, Borgo Callea assume un posto di rilievo per la singolare

Figura 22. Giovanni Rosone, *San Francesco fa sgorgare le acque da una rupe per dissetare un viandante*, 1940, cemento colorato, f.d.b.d., Borgo Petilia già Gattuso, Caltanissetta; Figura 23. Fontana all'ingresso del Borgo G. Gattuso, 1940, Caltanissetta. © Courtesy Archivio Rosone; Figura 24. Giovanni Rosone, *San Francesco ripete le parole della laude eterna*, 1940, cemento colorato, f.d.b.d., Borgo Petilia già Gattuso, Caltanissetta.

storia che lo caratterizza, rappresentando questo un filo di continuità che lega tutti gli Enti nati con lo scopo di riformare il mondo agricolo isolano. Le origini del Borgo affondano le radici nell'operato svolto dall'Istituto Vittorio Emanuele III[35], quando quest'ultimo acquista nel 1934 l'Azienda dimostrativa Sparacia, in contrada Tummarano, nel territorio di Cammarata.

Il progetto originario, "redatto dall'arch. Pietro Ajroldi proprio per l'Istituto V.E. III"[36], venne denominato Borgo Sparacia, "oltre che per la sua vicinanza all'azienda agraria Sparacia (3 km di distanza) anche per la destinazione d'uso di alcuni suoi edifici in stretta connessione con le attività svolte nell'anzidetta azienda"[37].

Come si legge nella Relazione Storico-Artistica del Borgo presente nella documentazione in possesso della Soprintendenza per i Beni Culturali e Ambientali di Agrigento, "con nota prefettizia dell'agosto del 1941 si propose l'intitolazione del "costruendo" abitato alla memoria del capitano Antonio Callea"[38]. Quest'ultimo, arruolatosi nel Corpo Truppe Volontarie, inviato in Spagna a supporto delle milizie di Francisco Franco, moriva nel 1939 per mano dei repubblicani, guadagnandosi lo stesso anno la medaglia d'oro al valore[39].

La realizzazione del Borgo si presenta come un iter abbastanza travagliato, susseguendosi difatti più proposte ed elaborati; in un primo momento si "prevedeva un impianto fondato su un asse stradale centrale culminante alle due estremità con due piazze, quella del potere politico, con la casa del fascio, la sala delle adunanze, la scuola e la trattoria, e quella del potere religioso ove prospettava la chiesa con annessa canonica. Lungo l'asse che congiungeva le due piazze erano disposti poi, perfettamente allineati su un solo lato della strada, l'edificio comprendente l'ufficio postale e la caserma dei carabinieri, l'edificio dei negozi e l'edificio per gli uffici dell'Ente. Dall'altro lato della strada trovava posto, invece, solo una doppia fila di alberi che accompagnava prospetticamente alla chiesa posta in asse ed alla fine del lungo viale"[40].

In tale progetto, la torre littoria avrebbe avuto un ruolo di primo piano; questa, luogo di rappresentanza del regime, realizzata con superfici con conci a faccia vista, si sarebbe dovuta trovare perfettamente in asse con la strada d'accesso, dando il benvenuto ai visitatori e risultando, dunque, l'edificio di maggior rilievo. Importanza sottolineata, per di più, dall'apparato decorativo previsto già in fase progettuale: difatti, nei disegni appare un pannello ad altorilievo collocato sul prospetto della torre[41]. "L'ingresso, inoltre, doveva avvenire attraverso due edifici simmetrici, destinati a negozi, che avevano l'intento di conferire una sorta di monumentalità ed accentuare l'effetto prospettico verso la piazza e la torre"[42].

Successivamente, il progetto originario venne leggermente modificato, pervenendo alla riduzione e allo spostamento degli edifici de-

stinati ad alloggi e alla modifica della forma della casa sanitaria. Infine, maggiori riforme si applicarono nella terza e ultima versione: qui, per dare posto alla casa sanitaria, l'edificio dei negozi e l'ufficio dell'Ente vennero dislocati dall'altra parte della strada. "Il borgo in realtà non è stato mai completato infatti confrontando la planimetria attuale con quella della versione definitiva di progetto si è riscontrato che non sono mai stati realizzati né i due edifici binati costituenti l'ingresso, né la sala delle adunanze né la casa sanitaria. Inoltre, la mancata realizzazione della casa sanitaria ha lasciato un vuoto che viene oggi percepito come una grande piazza antistante la chiesa che ha modificato del tutto l'impianto iniziale del borgo fondato sull'asse viario di collegamento delle due piazze non più leggibile"[43].

La richiesta di approvazione del progetto definitivo, recante la data del 28 dicembre 1941, viene redatta da Nallo Mazzocchi Alemanni il 5 maggio 1942. Qui, il direttore dell'ECLS, si riferisce all'erigendo abitato con l'appellativo di "Borgo Gallea", errore tutt'oggi riscontrabile su Google Earth e Google Maps.

L'anno successivo, con lo sbarco degli alleati e la sconfitta subita, i lavori vengono interrotti. Questi riprenderanno soltanto nel 1949, quando verranno affidati "all'ingegnere Ugo Fuxa, che operò nel rispetto dei disegni di Ajroldi, anche se non tutti gli edifici previsti nella prima stesura vennero realizzati; il contratto d'appalto per l'esecuzione dei lavori venne stipulato tra l'Ente per la Riforma Agraria in Sicilia[44] e l'impresa La Spina, per un importo di £ 45.951.000"[45].

Nel 1953, Giacomo Pozzi Bellini effettua le riprese di *Sicilia 1953,* un documentario che mostra le opere di ricostruzione intraprese nei diversi settori dell'assistenza alla popolazione, delle infrastrutture industriali, dell'istruzione e della sanità. In una sequenza in cui degli uomini a dorso di mulo attraversano Borgo Callea, il narratore ci informa che questo "viene ora ultimato e potrà accogliere tra poco nuove famiglie coloniche"[46].

Diversamente, l'autore del blog *Vox Humana* riporta invece come l'attività edilizia continui – a fasi alterne – fino agli albori degli anni Settanta: "il completamento della chiesa è della fine degli anni Sessanta; la relativa perizia, comprendente la manutenzione straordinaria degli altri edifici, è datata 12 luglio 1968. I lavori vennero affidati all'Impresa Lupo Giovanni; il contratto venne sottoscritto nel dicembre del 1969. […] In corso d'opera si rese necessario introdurre delle varianti; la perizia venne così integrata nel dicembre 1971 da una perizia suppletiva"[47]; una situazione analoga viene descritta sul sito *Vacuamoenia,* dove viene indicato che "a più di dieci anni di distanza dalla prevista ultimazione dei lavori, *ovvero il 1956*, Borgo Callea risultava ancora incompleto"[48].

Infine, nel 1976, in osservanza della legge n.890 dell'8 giugno 1942[49], l'Ente Sviluppo Agricolo[50] consegnava gratuitamente, con il vincolo della destinazione perpetua ad uso di pubblica utilità, il Borgo al Comune di Cammarata.

Come indicato in precedenza, nel progetto originario redatto dall'architetto Ajroldi erano previste decorazioni scultoree per gli edifici rappresentanti il potere politico, la Casa del Fascio con annessa torre littoria, e il potere religioso, la chiesa con la canonica[51].

Nonostante non sia stato possibile risalire a documenti che testimonino le dinamiche inerenti alla commissione dell'apparato decorativo di Borgo Callea, non vi è alcun tipo di dubbio sulla paternità delle opere. Nel menzionato studio condotto dalla professoressa Guttilla, la storica dell'arte – dopo aver citato l'operato svolto dall'artista per Borgo Gattuso – scrive: "Due anni più tardi, Rosone si trova ancora una volta ad operare per un sito rurale, quello di Borgo Callea, nell'agrigentino. […] Per la facciata del Palazzo comunale esegue il pannello in pietra ad altorilievo dell'Agricoltura in cui, in spazi tripartiti dalla iniziale del duce, sono raffigurate le scene dell'Aratura e Semina e della Mietitura e Trebbiatura. […] Per la chiesa del borgo Rosone realizza, inoltre, ovali in pietra scolpiti ad altorilievo raffiguranti il Battesimo di Cristo (collocato all'interno) e la Vergine e il Bambino posto sulla facciata"[52].

Durante la ricerca svolta presso l'Archivio

Figura 25. Giovanni Rosone, *Battesimo di Cristo,* 1942, probabile modello in creta per la statua da collocare nella chiesa di Borgo Callea; Figura 26. Id., *Vergine con il Bambino,* 1942, modello in gesso del tondo da collocare nella facciata della chiesa di Borgo Callea. © Courtesy Archivio Rosone.

Rosone, sono emersi numerosi reperti fotografici che permettono di documentare, sebbene parzialmente, le decorazioni eseguite dall'artista per il Borgo, ad oggi quasi totalmente disperse.

Del *Battesimo di Cristo* – invero una statua a tutto tondo, scolpita probabilmente nel 1942 – è stata rinvenuta una foto che ne riproduce una veduta laterale di quello che, si suppone, sembra essere il modello in fase di esecuzione [fig. 25]: il Cristo in ginocchio su una roccia, le mani incrociate al petto, intanto San Giovanni, mentre regge il bastone terminante a croce, versa l'acqua santa sul capo del Figlio di Dio. Dalla foto si riesce a leggere chiaramente la forte plasticità che contraddistingue il modellato delle due figure.

Anche per quanto riguarda *La Vergine con il Bambino* [fig. 26], si è potuti risalire soltanto ad uno scatto del gesso esposto nel 1942, lo stesso anno della sua realizzazione, alla Mostra d'Arte e di Artigianato Militare[53]. Da sottolineare il bel panneggio del mantello, congiuntamente alla sapiente modulazione delle vesti che coprono le gambe, quest'ultime chiaramente leggibili al di sotto del tessuto.

Svincolato da toni magniloquenti nelle decorazioni a carattere religioso, Rosone vi rimane purtroppo intrappolato nell'esecuzione dell'altorilievo destinato alla torre littoria. Del pannello raffigurante *L'Agricoltura*, anche questo scolpito nel 1942, nonostante sia la decorazione con maggior numero di fotografie rinvenute, non esiste uno scatto che lo riproduca per intero. Oltre alle foto che ritraggono lo scultore palermitano con alle spalle l'opera [fig. 27], la documentazione all'interno dell'Archivio Rosone è relativa ai singoli tre scomparti; soltanto una foto ritrae quasi interamente l'opera, qui però manca una piccola porzione dell'angolo sinistro superiore e una parte non indifferente dello scomparto sulla destra [fig. 28].

Nello scomparto sinistro, raffigurante *L'Aratura* e *La Semina* [fig. 29], l'artista rappresenta: in basso, due contadini, uno mentre guida l'aratro trainato da due buoi, l'altro intento a spargere le semenze contenute nella sacca che tiene al collo; nell'angolo inferiore destro, un serpente e un riccio testimoniano l'attenzione dello scultore palermitano per i particolari dal sapore quasi veristico. In alto, quello che, nel retro di molte delle fotografie che ne ritraggono il soggetto, Rosone indica come *Madre Terra* o *Maternità Rurale*: una donna, intenta a lavorare a maglia, accanto il figlio dorme nella culla e il fedele cane a far da guardia. Evidente, già nei titoli indicati dall'autore, il simbolismo che associa la fecondità della terra che, lavorata con forza dagli uomini, dona i frutti più buoni, a quella della madre, amorevole generatrice di vita.

Nella sezione destra, riproducente *La Mietitura* e *La Trebbiatura* [figg. 28, 30-31], lo scultore raffigura: nella parte inferiore, nel piano di fondo destro, un contadino mentre miete il grano, davanti, un altro uomo regge, tenendola orgogliosamente issata in cielo, una grande spiga, frutto del duro lavoro. Accanto a loro, un terzo personaggio carica un sacco con quanto raccolto sulle spalle di un cavallo, quest'ultimo ha il capo chinato verso una rana e una salamandra. Al centro, due lavoratori nell'atto di separare i cereali dalla paglia, fase conclusiva del raccolto. In alto, a fare da contraltare alla *Maternità Rurale,* una donna con il proprio bambino, ormai cresciuto e in forze, allusione alla vita che continua grazie al sudore e al sacrificio degli uomini.

L'ultima scena, collocata nel triangolo posto al centro dell'altorilievo, ruota attorno alla

Figura 27. Giovanni Rosone con il modello per *L'Agricoltura*, 1942; altorilievo da collocare nella facciata della Casa del Fascio di Borgo Callea; Figure 28-31. Id., Veduta parziale e dettagli. © Courtesy Archivio Rosone.

figura di Mussolini [fig. 28]. Quest'ultimo, orante sopra un basamento perfettamente inserito nel mezzo della composizione, mentre tiene il pugno sinistro sulla cinta, alza assertivamente l'indice destro al cielo; attorno a lui una massa di persone acclamanti. Tra moschetti e gagliardetti, vi si riconoscono: sulla destra, una madre mentre tiene in aria il proprio pargolo, il più vicino al Duce, quest'ultimo visto come il nuovo Messia; un anziano che, reggendosi al proprio bastone, è venuto ad ascoltare le promesse dello statista; infine, un'altra madre, questa volta mentre bacia il giovane figlio, vestito questo con l'uniforme della Gioventù Italiana del Littorio. Sulla sinistra, invece, una novella coppia di sposi, in abiti da cerimonia, mentre si reca in chiesa ascolta speranzosa il solenne discorso. Sopra l'edificio di culto, nell'angolo, un angelo tiene stretto un oggetto non meglio identificato; la sua partecipazione all'evento sembra voler quasi associare la presenza di Mussolini ad un atto epifanico.

Infine, sullo sfondo, tra edifici ed alberi, pare di riconoscere un'approssimativa raffigurazione del Borgo stesso: ipotesi corroborata dall'aspetto esterno di suddetta chiesa, il quale presenta analogie con quanto effettivamente disegnato nel progetto dell'architetto Ajroldi.

Se da un lato, risulta evidente la retorica che esalta il duro lavoro nei campi, ottenuto questo tramite le stesse opere di bonifica che avevano portato alla fondazione del Borgo, nonché i toni enfatici con cui si glorifica la figura del Duce, la grande mente che aveva portato lo Stato a risolvere finalmente i problemi del mondo agricolo; dall'altro, la propaganda di regime agisce in modo più sottile. La rappresentazione di gente semplice, felicemente raffigurata mentre è impegnata nei gesti quotidiani, per di più ambientata nello stesso posto che avrebbe accolto chi, ogni giorno, avrebbe ammirato tale immagine, doveva spingere lo spettatore ad immedesimarsi con quanto in effige. Una composizione, dunque, dalla forte valenza psicologica, in grado – almeno questo era l'obiettivo – di indurre l'abitante del Borgo ad accettare di buon augurio quanto lo Stato, generosamente, gli stava offrendo.

Indubbia resta l'abilità plastica dell'artista palermitano, che si esplica tanto nel possente modellato delle figure quanto nella capacità di cadenzare ritmicamente e suddividere i vari episodi: "lo scultore, appassionato ammiratore delle musiche di Bach e di Beethoven e profondamente sensibile alla loro forza evocativa, ha saputo risolvere lo svolgimento narrativo in un ritmo triadico di pura impronta musica-

Figura 32. Giovanni Rosone, *La Vergine con il Bambino*, 1942, Pietra di Carini, Borgo Callea, Agrigento. © Courtesy of the author.

le"[54].

Inoltre, come evidenzia Giuseppe Cardaci in un articolo pubblicato sulle pagine di *Chiarezza* nel 1946, "la necessità che l'altorilievo, collocato nel corpo di un edificio, venga guardato da una certa distanza, rende il suo linguaggio più conciso, ma non sommario: che anzi alcuni gustosissimi particolari (il colloquio tra la rana e il cavallo, mentre la salamandra ascolta curiosa) fanno pensare al realismo sintetico della rappresentazione delle stagioni nel portale di San Marco a Venezia"[55].

Durante le fasi di ricerca, si apprendeva dallo studio della professoressa Guttilla come tutte le opere realizzate per il Borgo fossero andate disperse. Il modello dell'altorilievo, ancora in fase di traduzione in pietra presso il laboratorio di marmi nel Mandamento di Castellammare, veniva irrimediabilmente distrutto durante i bombardamenti aerei che colpiscono la città nel 1943. Più vaghe sono le indicazioni circa le opere a carattere sacro; la storica dell'arte si limita a scrivere che "dell'ovale in pietra, che ornava il prospetto della Chiesa di Borgo Callea, rimane il bozzetto in terracotta presso una collezione privata palermitana. Per la stessa chiesa l'artista scolpì il *Battesimo di Cristo*, una statua in terracotta di cui rimane solo la fotografia"[56].

Nonostante le informazioni indicate da Guttilla, nella pagina del blog *Vox Humana* dedicata a Borgo Callea, viene pubblicata una foto del tondo raffigurante *La Vergine con il Bambino*[57] che, se scattata lo stesso anno della stesura dell'articolo, ovvero il 2013, risulta essere di ben undici anni successiva alla pubblicazione del testo della storica dell'arte.

Per quanto concerne l'altorilievo, non sembrano esserci dubbi circa la distruzione dell'opera: oltre alla docente universitaria e all'autore del sito web, è lo stesso Rosone, nel verso delle foto che lo ritraggono, a segnalare il pannello come "distrutto dai bombardamenti" o "opera dispersa". Del *Battesimo di Cristo*, le uniche notizie sono quelle fornite dallo scritto della professoressa, non essendo l'opera minimamente menzionata all'interno del blog.

Si è deciso dunque di effettuare un sopralluogo presso Borgo Callea per verificare effettivamente quanto fosse rimasto dell'apparato decorativo eseguito da Giovanni Rosone. L'esito di tale ispezione ha permesso di confermare l'esistenza, ad oggi, soltanto del tondo de *La Vergine con il Bambino* [fig. 32]. Questi, collocato nella posizione prevista nel progetto originario, nonostante l'usura causata dall'azione degli agenti atmosferici, risulta ancora chiaramente leggibile nelle sue caratteristiche.

Non si è in grado di affermare con certezza le vicende che hanno interessato la scultura, ma sembra plausibile quanto avanzato dal creatore di *Vox Humana*, cioè, che alla sospensione dei lavori fosse rimasto in deposito nel borgo insieme al materiale non utilizzato, per essere posizionato, infine, solo in seguito[58].

Conclusioni

Convinto della necessità di "cercare tutti i possibili contatti fra le arti, architettura e plastica, e realizzare quell'unità di elementi costruttivi ed espressivi che necessariamente sta alla base di uno sviluppo integrale dell'arte italiana"[59], nel 1933 Mario Sironi pubblicava – insieme agli artisti Campigli, Carrà e Funi – il *Manifesto della pittura murale.*

Secondo il pittore sardo, l'arte fascista deve essere "decisa e virile", frutto della "fatica dei migliori"; un "perfetto strumento di governo

spirituale" con "funzione educatrice". Sironi individua nella pittura murale la "pittura sociale per eccellenza", ed esorta gli artisti a "rinunciare a quell'egocentrismo che, ormai, non potrebbe che isterilire il *loro* spirito, e diventare *degli artisti* "*militanti*", cioè a dire *degli artisti* che *servono* un'idea morale, e *subordinano* la propria individualità all'opera collettiva"[60].

La Sicilia del Novecento – nonostante la lontananza dai grandi centri culturali e l'affannoso ritardo con cui insegue le novità che qui si sviluppano – sembra recepire pienamente i dettami del manifesto sironiano, "dimostrando come l'interazione tra forma architettonica e decoro possa considerarsi una caratteristica identificativa dell'arte siciliana"[61].

Il Palazzo delle Poste di Palermo e il suo apparato decorativo; il già menzionato Ingresso Monumentale di via Roma con le relative statue; la Casa del Mutilato, sempre a Palermo, con i suoi marmi e i suoi affreschi, sono solo alcuni degli esempi possibili, limitati tra l'altro al solo capoluogo siciliano. Ma non si tratta soltanto dei grandi concorsi e delle importanti commissioni nelle città principali; basta girare nei centri urbani minori, nei borghi per l'appunto, per notare chiaramente la diffusione capillare che ebbe l'arte di propaganda anche in Sicilia.

In questo senso, le sculture eseguite da Rosone per la Casa del Goliardo, per Borgo Gattuso e Borgo Callea, sono indicative della pervasività della politica culturale del regime, capace di insinuarsi ovunque, dai maggiori luoghi istituzionali fino ad arrivare alle case di residenza per studenti, o persino nelle campagne dell'entroterra siciliano; luoghi che, in molti casi, la presenza del Duce in carne ed ossa non la videro mai.

Inoltre, proprio gli apparati decorativi eseguiti per i borghi rurali sono la prova del doppio registro su cui si muove la decorazione pubblica fascista: quello delle opere religiose e quello delle opere civili[62]. Se i temi sacri permettono a Rosone di rifuggire da scene ampollose tendenti ad esaltare la grandiosità del Duce e del suo operato, riuscendo dunque a sottrarsi ai toni retorici tipici della *politica dell'immagine* perpetuata dal regime, lo stesso non si può dire degli altri interventi.

Il Duce fondatore dell'Impero, Gioventù universitaria. Voi farete delle Università…, Gioventù universitaria. Quando la campana della Storia suonerà, svuoterete le aule universitarie per ripopolare le trincee e *L'Agricoltura* sono lavori dichiaratamente propagandistici, evidenti manifestazioni di quel rapporto instauratosi durante la dittatura fra immagini e potere.

Documenti importantissimi, sono testimonianze dell'operato svolto da Giovanni Rosone durante la propria carriera da scultore e, più in generale, di uno specifico periodo storico: lavori esemplificativi tanto della cornice culturale del Ventennio quanto dei canoni stilistici propri dell'artista palermitano e del Novecento in senso lato.

Erroneamente dati per dispersi, in questa sede si restituisce buona parte di essi alla Storia dell'Arte e al pubblico; si spera che questo studio funga da stimolo per una indagine più approfondita che possa rintracciare le opere ancora oggi smarrite, così come svelare gli aspetti che questa ricerca non è riuscita a chiarire.

Si segnala inoltre il loro grave stato conservativo, auspicando, dove possibile, un restauro e la loro salvaguardia. Infine, per quanto concerne gli altorilievi ad oggi custoditi nel magazzino di proprietà dell'Università di Palermo, si dichiara qui la ferma convinzione di una necessaria ricollocazione delle opere. Si azzarda un eventuale museificazione.

Consapevoli delle difficili questioni che porrebbe in campo un'operazione tanto delicata, dall'altro lato ci si chiede: È veramente il loro destino quello di rimanere tra cumuli di terra e sporcizia? È quello il loro posto? O, in quanto documento storico che permette una più approfondita conoscenza del fenomeno del fascismo, devono essere tutelati, preservati in un luogo migliore e resi disponibili agli studiosi?

Note

Il presente saggio è il frutto della ricerca condotta durante la stesura di Un capitolo di scultura pubblica in Sicilia: Giovanni Rosone tra opere e documenti di archivio, tesi di Laurea di II livello in Didattica dell'arte e mediazione culturale del patrimonio artistico, relatrice la prof.ssa Emilia Valenza, presentata in data 11/10/2024 presso l'Accademia di Belle Arti di Palermo.
Vorrei qui rinnovare i miei ringraziamenti nei confronti della famiglia di Giovanni Rosone, e in particolar modo ad Aida Brunilde Liù Rosone Cuppari; della dott.ssa Costanza Conti, Responsabile del Settore Valorizzazione, salvaguardia e restauro del patrimonio storico monumentale presso l'Università degli Studi di Palermo; di don Antonello Bonasera, pastore della chiesa di Borgo Petilia, già Gattuso; della Soprintendenza dei BB. CC. AA. di Agrigento, nella figura della dott.ssa Alessandra De Vecchi; e di Don Vincenzo Lombino, parroco della chiesa di Borgo Callea.

[1] Luca Acquarelli, *Il fascismo e l'immagine dell'impero. Retoriche e culture visuali*, Donzelli Editore, Roma, 2022, p. 294.
[2] Mariny Guttilla, *Giovanni Rosone*, Provincia regionale di Palermo – Assessorato alla Cultura, Palermo, 2002.
[3] Per un approfondimento, oltre alla già citata monografia redatta da Mariny Guttilla, si veda della stessa autrice *Pippo Rizzo, Archimede Campini, Antonio Ugo e Maria Accascina nei ricordi di Giovanni Rosone*, in Anna Maria Ruta (a cura di), *Il nomade. Pippo Rizzo nell'arte del Novecento*, catalogo della mostra, Messina Grafica Editoriale, 2006, pp. 43-56; si segnalano anche Giovanni Bonanno, *La scultura di Rosone*, in "Cooperazione 2000" (Rivista mensile dell'I.R.C.A.C.), a. V, n. 5, maggio 1990, pp. 44-46; Antonina Greco di Bianca Titone (a cura di), *Quarant'anni dopo,* catalogo della mostra, Città di Mazara del Vallo, 1988, pp. 6-7 e 30-37. Inoltre, chi scrive è attualmente impegnato nella pubblicazione di un breve saggio dedicato all'analisi della figura di Rosone e, in particolar modo, dei bassorilievi illustranti *La Storia del Porto di Palermo*, eseguiti dallo scultore palermitano per la Stazione Marittima del capoluogo siciliano.
[4] Aida Brunilde Liù Rosone Cuppari, figlia dell'artista, ricorda più collaborazioni con l'industria cinematografica siciliana. Attualmente è stato possibile documentare soltanto la collaborazione con *Epica Film – Palermo*, in qualità di aiuto architetto, per la realizzazione – insieme a Gino Morici – delle scenografie del film *Vespro Siciliano* del 1949. "Nel 1949, l'E.P.I.C.A. film, sorta sui resti dell'O.F.S. nei nuovi stabilimenti in via Serradifalco (Palermo), produce "I Vespri Siciliani" per la regia di Giorgio Pastina e l'estro artistico di Gino Morici che fa costruire barche e navi della fine del 1200 nel porto della Kala a Palermo ed un accampamento di cospiratori fra i pini di Monte Pellegrino. Si girano alcuni esterni ad Erice per il suo particolare aspetto medioevale e l'acciottolato delle sue strade. Le pareti del teatro di posa dell'E.P.I.C.A. sono affrescate dal professore Rosone in stretta collaborazione con lo stesso Morici. La fotografia del film è affidata a Toni Delli Colli che, oggi, lavora con i più grossi nomi della regia nazionale e straniera"; da Nilla Noto*, Un sogno chiamato Camillo*, in "cronache parlamentari siciliane", a. V, n. 4, aprile 1988, p. 125.
[5] Giovanni Rosone, *Memorie manoscritte*, Archivio Rosone, Palermo.
[6] Il Fondo Caronia Roberti, comprendente sia l'archivio dei disegni che quello fotografico, è stato donato all'Università degli Studi di Palermo nel 1992 dai figli, Giuseppe e Vittorio. Il Fondo è consultabile al seguente link: https://www.unipa.it/dipartimenti/architettura/Archivi_e_collezioni/caronia_roberti/ (ultima consultazione in data 27/09/2025). Del rilievo del lotto è presente soltanto un disegno, con classifica "C".
[7] Michele Perriera, *Uno scrittore in redazione. Articoli, cronache, critiche, commenti di vita culturale "L'Ora" 1961-1992*, Sellerio Editore, Palermo 2020, p. 49.
[8] *Ivi*, p. 50.
[9] *Ivi*, p. 49.
[10] Cfr. M. Guttilla, *Giovanni Rosone*, cit., pp. 54 e 67.
[11] Il 20 luglio 1939, Mussolini riunisce le gerarchie siciliane nella Sala delle Battaglie di Piazza Venezia per annunciare il piano di *assalto al latifondo*. Con la Legge 2 gennaio 1940 n° 1, viene costituito l'Ente di Colonizzazione del Latifondo Siciliano che sostituisce il precedente Istituto Vittorio Emanuele III per il Bonificamento della Sicilia. La Legge, che introduce la minaccia dell'esproprio nei confronti dei proprietari inadempienti le nuove norme e afferma un ampio concetto di bonifica, effettuata congiuntamente a operazioni di sistemazioni idrauliche e mediante opere di trasformazione agraria, prevede la colonizzazione del latifondo tramite l'appoderamento di quest'ultimo, con la costruzione di case coloniche e borghi di servizio. Ideati per non espandersi strutturalmente e demograficamente, pensati per manifestare la presenza dello Stato in territori vessati dal potere mafioso e in cui le condizioni di vita della classe lavoratrice sono pessime, i borghi risultano un tassello fondamentale della politica retorica e propagandistica attuata dal regime. La vena populista dell'operazione si manifesta chiaramente nella denominazione legata alla memoria degli eroi siciliani delle guerre d'Africa, della Prima guerra mondiale o dei "martiri della Rivoluzione Fascista", quanto nell'apparato decorativo che adorna gli edifici. La bibliografia relativa al tema è veramente copiosa, essendosi accumulati negli anni più punti di vista e prospettive di indagine. Si segnalano S.n., *La colonizzazione del latifondo siciliano. Primo anno documenti fotografici leggi e decreti*, Ministero dell'agricoltura e delle foreste: Ente di colonizzazione del latifondo siciliano, s.l., 1940; Nallo Mazzocchi Alemanni, *L'assalto al latifondo siciliano. Primo anno d'azione rapporto al ministro dell'agricoltura. Borgo Schiro, 18 dicembre 1940*, Ministero dell'agricoltura e delle foreste: Ente di colonizzazione del latifondo siciliano, Roma, 1941; Pasquale Carbonara, *La colonizzazione del latifondo siciliano*, in "Architettura – Rivista del Sindacato Nazionale Fascista Architetti", XX, 5, maggio 1941 XIX; M. Accascina, *I borghi di Sicilia*, in "Architettura – Rivista del Sindacato Nazionale Fascista Architetti", cit.; Paola Barbera, *Architettura in Sicilia tra le due guerre*, Sellerio, Palermo 2002; Liliane Dufour, *Nel segno del Littorio. Città e campagne siciliane nel Ventennio*, Edizioni Lussografica, Caltanissetta 2005;

Antonio Pennacchi, *Fascio e Martello. Viaggio per le città del Duce*, Economica Laterza, Bari 2008; Michele Benfari (a cura di), *Borgo Bonsignore. Architetture e paesaggio rurale dalla fondazione al recupero*, Regione Siciliana – Assessorato dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana, Palermo 2022. Inoltre, si fa presente il volume di Tiziana Basiricò, *Architettura e tecnica nei borghi della Sicilia occidentale*, Fotograf, Palermo 2009, all'interno del quale si trova perfino un'analisi delle tecniche costruttive dei borghi. Infine, si comunica l'accuratezza e il raro repertorio di immagini presente negli articoli dedicati a "La via dei Borghi", pubblicati nel blog online Vox Humana e consultabili al seguente link: https://wwwvoxhumana.blogspot.com/2012/09/la-via-dei-borghi-sommario.html (ultima consultazione in data 27/09/2025).

[12] Il direttore dell'ECLS affermò: "io volli solamente architetti siciliani, particolarmente i giovani (vi fu anche un gruppo del GUF), facendo appello alla loro sensibilità e capacità, onde anch'essi collaborassero, nel quadro della loro competenza a questa grande opera redentrice […] Liberi, essi, di manifestare il proprio temperamento, la propria fantasia nelle progettazioni, posi loro un solo indirizzo: bandito il sordo linguaggio e il luogo comune del progetto di ufficio, fossero rispettosi dell'ambiente e del carattere locale della nuova architettura, entro i saggi limiti di una libera interpretazione delle forme indigene, penetrandone lo spirito e adattandole alle moderne funzioni degli edifici costituenti il borgo; rifiutare prestiti di forme estranee alla nostra sensibilità e che, se adatte a paesi dalle nebbie perenni, sono un assurdo controsenso per noi latini, mediterranei, solari". La citazione, estratta da N. Mazzocchi Alemanni, *La redenzione del latifondo siciliano. Opere e problemi*, in "Il latifondo siciliano", Corso di lezioni svolte nel 1940 XVIII dalla Sezione palermitana dell'Istituto di Cultura fascista con la collaborazione dell'Ente di Colonizzazione, Palermo 1942, p. 491, è presente in P. Barbera, *Architettura in Sicilia tra le due guerre*, cit., p. 155.

[13] Borgo Gattuso in provincia di Caltanisetta (E. Caracciolo); Borgo Lupo in provincia di Catania (F. Marino); Borgo Bonsignore in provincia di Agrigento (D. Mendolia); Borgo Cascino in provincia di Enna (G. Marletta); Borgo Schirò in provincia di Palermo (G. Manetti Cusa); Borgo Fazio in provincia di Trapani (L. Epifanio); Borgo Giuliano in provincia di Messina (G. Baratta); Borgo Rizza in provincia di Siracusa (P. Gramignani).

[14] Cfr. R.D. 9 dicembre 1940, n. 1978, Art. 1; consultabile online al seguente link: https://www.normattiva.it/atto/caricaDettaglioAtto?atto.dataPubblicazioneGazzetta=1941-02-15&atto.codiceRedazionale=040U1978&atto.articolo.numero=1&atto.articolo.sottoArticolo=1&atto.articolo.sottoArticolo1=0&qId=&tabID=0.5604566950756698&title=lbl.dettaglioAtto (ultima consultazione in data 27/09/2025).

[15] Cfr. Andrea Camilleri, *Privo di titolo*, Sellerio Editore, Palermo 2005. Il libro, con le dovute modifiche ai nomi dei personaggi, ripercorre le vicende inerenti alla morte di Gigino Gattuso, che nel romanzo diviene Calogero "Lillino" Grattuso.

[16] "Gigino fu il protomartire (tanti altri ne avremmo visti negli anni venire) di una realtà stracangiata con violenza dalla volontà politica, dai giornali accodati a quella volontà politica, dalla cosiddetta opinione pubblica orientata dal potere. Sulla morte di Gigino Gattuso, e proprio senza nessun rispetto per la sua morte, venne costruita una solenne mistificazione che sostituiva la realtà con una realtà virtuale, inesistente. […] E il comunista Michele Ferrara, chisto il nome so, che passò per assasino, patì incolpevole una via crucis, un vero martirio di arresti e confino, fame e umiliazione, per anni e anni. […] quel'omo portava il lutto per sé, chiangiva per la so esistenza stritolata dall'ingranaggio di una realtà virtuale voluta dal regime", in *Ivi,* pp. 292-293.

[17] I borghi che verranno edificati seguono la distinzione tipologica proposta da Guido Mangano nel 1937 all'interno del manuale Centri Rurali. La descrizione dei servizi previsti effettuata da Mangano è minutissima: Il borgo A, di tipo grande, comprende: Chiesa e la casa del parroco; la scuola; la collettoria postale con posto telefonico; la stazione dei RR.CC.; la casa delle organizzazioni del partito e l'ufficio consorziale; il forno con la rivendita di tabacchi e di generi alimentari, l'osteria con stallaggio, la casa degli artigiani (calzolaio, barbiere, etc.), l'officina del fabbro e quella del carradore, l'autorimessa, il molino, la cabina elettrica e i magazzini consorziali, la casa cantoniera e i servizi sanitari. Il borgo B, di tipo medio, comprende: collettoria postale con telefono e alloggio del ricevitore abbinata alla stazione dei RR.CC; dispensario medico con l'alloggio per il sanitario e un infermiere; chiesetta e casa del parroco; osteria e rivendita di generi diversi; sede delle organizzazioni del PNF; ufficio del Consorzio; bottega per artigiano e relativo alloggio; scuola con alloggio della maestra; cabina elettrica. Il borgo C, di tipo piccolo, comprende: piccola cappella per le funzioni religiose; scuola con l'alloggio della maestra e Opera Nazionale Dopolavoro; osteria e bottega per la vendita di generi diversi; stazione dei RR.CC. abbinata alla collettoria postale, posto telefonico e alloggio ricevitore; dispensario medico con armadio farmaceutico e alloggio dell'infermiere; cabina elettrica. Cfr. P. Barbera, *Architettura in Sicilia tra le due guerre*, cit., pp. 207-208.

[18] La planimetria del borgo è consultabile al seguente link: https://www.artefascista.it/borgo_gattuso_gigino_arte_italiana_del1.htm (ultima consultazione in data 27/09/2025).

[19] T. Basiricò, *Architettura e tecnica nei borghi della Sicilia occidentale*, cit., pp. 49-50.

[20] Leonardo Sciascia, *L'acqua di rose*, in "L'Ora", 5 febbraio 1966.

[21] Cfr. https://wwwvoxhumana.blogspot.com/2013/04/la-via-dei-borghi14-la-quinta-fase-dei.html (ultima consultazione in data 27/09/2025).

[22] *Ibidem.*

[23] *Ibidem.*

[24] Maria Stella Di Trapani, *Aspetti artistici nei borghi rurali siciliani negli anni Quaranta*, in "INFOLIO 35", Rivista del Dottorato di Ricerca in Architettura, Arti e Pianificazione dell'Università degli Studi di Palermo – Dipartimento di Architettura, Palermo, giugno 2020, pp. 83-84.

[25] Cfr. M. Accascina, *I borghi di Sicilia*, cit., p. 191.

[26] Cfr. S.N., *La colonizzazione del latifondo siciliano,* cit.

[27] S. P., *La nuova arte in Sicilia,* in "Giornale di Sicilia", 28 dicembre 1947.
[28] *Ibidem.*
[29] *Ibidem.*
[30] Cfr. M.S. Di Trapani, *Aspetti artistici nei borghi rurali siciliani negli anni Quaranta*, cit., p. 87.
[31] S. P., *La nuova arte in Sicilia,* cit.
[32] Cfr. M. Guttilla, *Giovanni Rosone,* cit., p. 56.
[33] Salvatore Gumina (Caltanisetta, 19 settembre 1983) è un artista nisseno. Laureatosi in Scienze dell'Architettura e dell'Ingegneria Edile presso l'Università degli Studi Enna Kore, congiuntamente alla carriera professionale porta avanti una "ricerca filosofica dell'attuale società, proponendo opere che mettono a risalto la nevrosi pura di questi tempi, il fallimento della collettività". Cfr. https://www.reggiotv.it/notizie/attualita/105369/a-pentedattilo-la-mostra-di-sotir-sulla-soglia-dellinferno; https://madonielive.com/2023/07/04/sotir-di-salvatore-gumina-in-mostra-a-petralia-sottana/; https://www.architettogumina.eu/ (ultima consultazione in data 27/09/2025).
[34] Oltre alla foto menzionata, un altro scatto ritraente l'opera con lo strato di colore ancora visibile è in S.N., *La colonizzazione del latifondo siciliano,* cit.; per quanto riguarda *San Francesco ripete le parole della laude eterna,* non è stato possibile reperire analoghe testimonianze.
[35] Costituito dal Banco di Sicilia, al nascente Istituto, "dotato di personalità giuridica di ente di diritto pubblico, venne assegnato il compito istituzionale di svolgere attività in materia di studi e di promuovere, assistere e integrare ai fini del bonificamento, con particolare riguardo alle trasformazioni fondiarie, l'attività dei privati, singoli o associati, coordinandola con quella dello Stato", in Alfio Grasso, *Sull'Istituto Vittorio Emanuele III per il bonificamento della Sicilia: primo ente pubblico agricolo costituito nell'Isola*, in "Rivista di Storia dell'Agricoltura", a. LVII, n. 1. giugno 2017, p. 85. Per una sintetica quanto precisa ricostruzione delle vicende inerenti all'Istituto, si veda l'intero studio di Grasso, pp. 81-107.
[36] Cfr. https://wwwvoxhumana.blogspot.com/2013/11/la-via-dei-borghi22-la-quinta-fase-dei.html (ultima consultazione in data 27/09/2025).
[37] Tiziana Basiricò, *Architettura e tecnica nei borghi della Sicilia occidentale,* cit., p. 50.
[38] Soprintendenza per i Beni Culturali e Ambientali di Agrigento, Relazione Storico-Artistica, Allegato al D.D.S. del 11/05/20.
[39] Si veda https://www.quirinale.it/onorificenze/insigniti/12871 (ultima consultazione in data 28/09/2025).
[40] T. Basiricò *Architettura e tecnica nei borghi della Sicilia occidentale*, cit., p. 50.
[41] Si veda il disegno della vista prospettica di Borgo Callea dall'ingresso riprodotto in *Ivi*, p. 52.
[42] *Ibidem.*
[43] *Ivi*, p. 50-53.
[44] Nella seduta dell'Assemblea Regionale del 21 novembre 1950, il governo – guidato dal democristiano Franco Restivo – approva la legge n. 104, intitolata *Riforma agraria in Sicilia*: l'ECLS si trasforma in Ente di Riforma Agraria in Sicilia. Mediante i fondi della Cassa del Mezzogiorno, appositamente istituita per sovvenzionare l'edificazione di acquedotti e impianti idrici, opere di bonifica, nonché la costruzione di strade, ferrovie e di infrastrutture in generale, l'ERAS portò avanti la progettazione e l'erezione di nuovi borghi rurali, in perfetta continuità con l'operato svolto dall'ECLS. Difatti, con il decreto del 1 aprile 1953, venivano individuate le tre tipologie di borghi da edificare; l'unica differenza con quelle indicate nel 1937 da Guido Mangano nel manuale *Centri rurali* è la sostituzione della Casa del Fascio con la sede della delegazione comunale. Cfr. Silvia Scerrino, *Le vicende agrarie in Sicilia. Regesto 1812-1977*, in Michele Benfari (a cura di), *Borgo Bonsignore,* cit., pp. 204-205.
[45] Soprintendenza BB. CC. AA. di Agrigento, Relazione Storico-Artistica, Allegato al D.D.S. del 11/05/20.
[46] Cfr. *Sicilia 1953*, Giacomo Pozzi Bellini, Italia, 1953; in Archivio Storico Istituto Luce, https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL3000087267/1/-1984.html?startPage=0&jsonVal={%22jsonVal%22:{%22query%22:[%22sicilia%201953%22],%22fieldDate%22:%22dataNormal%22,%22_perPage%22:20}} (ultima consultazione in data 27/09/2025).
[47] https://wwwvoxhumana.blogspot.com/2013/11/la-via-dei-borghi22-la-quinta-fase-dei.html (ultima consultazione in data 27/09/2025).
[48] https://www.vacuamoenia.net/paesaggio/borgo-antonio-callea/ (ultima consultazione in data 27/09/2025). Il corsivo è mio.
[49] M. Guttilla, *Giovanni Rosone,* cit., pp. 17-18.
[50] "Gli edifici ed impianti destinati ai servizi di competenza comunale, costruiti a spese dello Stato nei centri rurali sorti nelle zone del latifondo siciliano, colonizzati in attuazione della legge 2 gennaio 1940-XVIII n.1, saranno trasferiti gratuitamente in proprietà ai Comuni con vincolo della destinazione perpetua ad uso di pubblica utilità", in S. Scerrino, *Le vicende agrarie in Sicilia…,* cit., p. 204.
[51] L'esperienza dell'intervento urbanistico-architettonico effettuato nelle campagne siciliane termina nel 1965: la legge n. 21 del 10 agosto tramuta l'ERAS in Ente di Sviluppo Agricolo e cessa definitivamente l'attività edificatoria. Cfr. *Ivi*, p. 207.
[52] Si vedano il disegno raffigurante il progetto di una delle due piazze di Borgo Callea con la torre littoria sulla destra e la chiesa alla fine del viale alberato e lo schizzo di progetto della chiesa di Borgo Callea, entrambi riprodotti in T. Basiricò, *Architettura e tecnica nei borghi della Sicilia occidentale,* cit., p. 52.
[53] M. Guttilla, *Giovanni Rosone,* cit., pp. 17-18.
[54] Cfr. *Mostra d'Arte e di Artigianato Militare / Kunstaussetellung deutscher und italienischer soldater*, Catalogo della mostra, Palermo, 1942, p. 59.
[55] M. Guttilla, *Giovanni Rosone,* cit., p. 18.
[56] Giuseppe Cardaci, *Piccolo Campo. Giovanni Rosone,* in "Chiarezza", Anno I, n. 35, 8 settembre 1946.
[57] M. Guttilla, *Giovanni Rosone,* cit., p. 57.
[58] Cfr. https://wwwvoxhumana.blogspot.com/2013/11/la-via-dei-borghi22-la-quinta-fase-dei.html (ultima consultazione in data 28/09/2025).
[59] Cfr. *Ibidem* (ultima consultazione in data 28/09/2025).
[60] Mario Sironi, *Basta!,* in "Il popolo d'Italia", 31 maggio 1933. La citazione è riportata in Demetrio Paparoni, *Come*

la politica condiziona l'Arte, Adriano Salani Editore, Milano, 2023, p. 190.

[61] Cfr. M, Sironi - Massimo Campigli - Carlo Carrà - Achille Funi, *Manifesto della pittura murale,* in "La Colonna", Milano, dicembre 1933. Il corsivo sono le modifiche apportate al testo originale, il quale si riferiva all'artista al singolare.

[62] Cfr. Alessandra Buccheri - Giulia Ingarao (a cura di), *Quando l'ornamento non è delitto,* Istituto Poligrafico Europeo, Palermo, 2020, p. 15.

[63] Per una sintetica quanto precisa analisi sull'argomento si veda M.S. Di Trapani, *Aspetti artistici nei borghi rurali siciliani negli anni Quaranta*, cit., pp. 81-89.

Contribution subjected to double-blind peer review process by one reviewer and plagiarism check with positive outcome.

Received: 31/08/2025
Approved: 19/09/2025

Papireto IV (2025) - pp. 181-191
ISSN 2974-668X
DOI: 10.57661/papireto/0411

Architettura e arte tra le due guerre: il monumento al cardinale Dusmet a Catania

Federico Fazio
Independent researcher

Architecture and art between the two wars: the monument to Cardinal Dusmet in Catania

Abstract: In the heart of Catania's historic centre, Piazza San Francesco d'Assisi is an important urban hub, formed after the 1693 earthquake at the intersection of Via Crociferi and Via Vittorio Emanuele. Surrounded by historic buildings such as the church of San Francesco, Palazzo Gravina-Cruyllas (birthplace of Vincenzo Bellini) and Palazzo Platania, the square has taken on a symbolic and political role over time. During the Bourbon era, it housed the statue of Ferdinand I of the Two Sicilies, which was later removed after the unification of Italy. In 1931, on the centenary of Bellini's death and the inauguration of the Bellini Museum, Cardinal Dusmet (former bishop of Catania), known for his social commitment, was celebrated. A technical committee, led by the Duke of Carcaci, promoted the creation of a monument in his honour, entrusting the project to architect Raffaele Leone. The competition for the sculpture was won by two young Sicilian artists, Silvestre Cuffaro and Domenico Maria Lazzaro. This contribution aims to reconstruct the historical, artistic and institutional context that led to the creation of the monument, highlighting the role of the protagonists involved – from the promoting committee to the artistic and technical figures – and analysing the cultural dynamics that characterised Catania in the interwar period. Through the examination of contemporary documentary sources, the aim is to enhance a work marginalised by historiography, restoring the symbolic and identity significance it held in the artistic and civil landscape of the city.

Keywords: Catania, Dusmet, square, monument, sculpture.

Premessa

Nel cuore di Catania, il monumento dedicato al cardinale e arcivescovo Giuseppe Benedetto Dusmet (1818–1894) si impone come opera emblematica della cultura artistica in Sicilia tra le due

Figura 1. Monumento al cardinale Dusmet; Figura 2. Ortofoto dell'area, a destra la piazza San Francesco d'Assisi (da *Google Earth*). © courtesy of the author.

guerre [fig. 1]. Esso rappresenta un punto di convergenza tra istanze spirituali e valori civili, esprimendo un equilibrio formale e concettuale che riflette le dinamiche culturali del tempo. La sua realizzazione, frutto di una complessa sinergia tra architetti, scultori e istituzioni, si inserisce nel dibattito tra tradizione e modernità, offrendo una chiave di lettura significativa per l'analisi dei processi che hanno contribuito alla definizione dell'identità artistica regionale nel primo Novecento.

La collocazione del monumento non è casuale: in uno slargo (oggi piazza San Francesco d'Assisi) di modeste dimensioni e in pendenza che raccorda la barocca e monumentale via Crociferi (il limite est del *plateau* della collina di Montevergine) con l'asse di via Vittorio Emanuele II, secondo la maglia urbanistica definita dal duca di Camastra dopo il terremoto del 1693[1]. Qui nel 1959, in maniera fortuita, in occasione degli scavi per un collettore fognario, venne in luce una stipe votiva dedicata a Demetra ricchissima di ceramiche greche (VII-IV sec. a.C.), considerata uno dei più importanti complessi votivi dell'Occidente greco[2].

Piazza San Francesco d'Assisi tra tradizione e modernità

Piazza San Francesco d'Assisi è delimitata a est dall'imponente facciata della chiesa del complesso conventuale omonimo[3], a nord dal palazzo Platania (già di proprietà dei principi di Valsavoia) e a ovest dal palazzo Gravina Cruyllas (casa natale, nel 1801, del celebre compositore Vincenzo Bellini); i due edifici sono parte di un isolato densamente stratificato, che si è sovrapposto alle strutture del Teatro e dell'Odeon romani, oggi parzialmente riportate alla luce, testimoniando la continuità storica e archeologica del tessuto urbano catanese[4] [fig. 2].

Già noto tra Settecento e Ottocento come *piazza dè Cereali* per il mercato di granaglie che vi si svolgeva, lo slargo di San Francesco in epoca borbonica divenne un importante punto di convergenza delle aspirazioni e degli interessi del potere locale. In segno di riconoscenza verso la monarchia, che aveva assegnato una dote al *Siculorum Gymnasium* e un sussidio alle chiese danneggiate dal terremoto del 1818, il Senato cittadino vi fece collocare la statua marmorea di Ferdinando I delle Due Sicilie, opera di Antonino Calì (1788–1866) allora direttore dei restauri in marmo del Reale Museo Borbonico di Napoli. Rimossa dopo l'Unità d'Italia, la statua è oggi ricollocata presso Palazzo Biscari fuori dalle mura cinquecentesche[5].

In occasione della *Dichiarazione di monumento nazionale della casa in Catania dove nacque Vincenzo Bellini* (R.D. 29 novembre 1923) e dell'inaugurazione del Museo Belliniano all'interno di Palazzo Gravina Cruyllas (5 maggio 1930), il Comune volle celebrare anche il cardinale Giuseppe Benedetto Dusmet, figura di straordinaria statura spirituale, che dedicò l'intera esistenza ai poveri[6].

Nei ventisette anni in cui resse la diocesi, Dusmet operò con instancabile fervore per la

Figura 3. Il cardinale Giuseppe Benedetto Dusmet; Figura 4. Raffaele Leone. © Private collection; Figura 5. Particolare della statua bronzea. © courtesy of the author.

riforma dei costumi del clero; in occasione delle epidemie di colera che colpirono Catania nella seconda metà dell'Ottocento (1867,1887) fu sempre vicino ai bisognosi, pronto a intervenire personalmente per alleviarne le sofferenze [fig. 3].

Dusmet, dunque, insieme a Bellini, rappresentava la personalità che più di ogni altra aveva saputo incarnare in maniera incisiva la memoria collettiva catanese. Pertanto, in concomitanza con il processo di beatificazione voluto dall'allora arcivescovo Carmelo Patanè (1869–1952), nel 1927 fu istituito un comitato promotore per la realizzazione, tramite sottoscrizione pubblica, di un monumento celebrativo da collocare nella ormai libera piazza San Francesco d'Assisi; il comitato era composto da Guglielmo Paternò Castello duca di Carcaci (1872-1950), dal generale Luigi Sapienza (1866 –1939) e dal sacerdote Gaetano Amadio (1874 –1939)[7].

Il progetto fu affidato a Raffaele Leone (1897–1981), personalità di spicco nel panorama catanese e figura centrale nel dibattito architettonico tra tradizione e modernità, formatosi a Roma sotto la guida di Gustavo Giovannoni (1873-1947)[8] e cresciuto professionalmente accanto all'ingegnere Salvatore Sciuto Patti (1877-1926), ispettore ai Monumenti e fabriciere del Duomo di Catania[9]. Dopo la morte improvvisa di Sciuto Patti, Leone ne assunse la carica mantenuta per oltre cinquant'anni. A Catania svolse un'intensa attività professionale all'interno delle istituzioni pubbliche, partecipando attivamente alle commissioni edilizie comunali e ricoprendo la carica di segretario della Commissione consultiva per il piano regolatore del 1931, proprio mentre si gettavano le basi per il monumento a Dusmet[10] [fig. 4].

Ciò che nel monumento colpisce immediatamente è la sobrietà e l'intensità espressiva della statua bronzea, alta circa 4,50 metri, del cardinale in abito benedettino e nell'atto di compiere un gesto di carità. L'alto basamento ha zoccolo rivestito in lastre di pietra di Comiso e cornice in pietra lavica e richiama la forma di una prua alludendo al ruolo di Dusmet quale guida spirituale verso Cristo. Frontalmente campeggia lo stemma cardinalizio con la croce dell'Ordine dei Benedettini Cassinesi e, lungo tutto il coronamento, è incisa a grandi caratteri la celebre frase del cardinale *Sin quando avremo un panettello lo divideremo col povero*, che sintetizza il suo messaggio spirituale e il concreto impegno verso i bisognosi [fig. 5].

La profonda umanità, la virtù morale e lo spirito di carità di Dusmet si manifestano nei rilievi bronzei dal linguaggio scabro e disadorno, applicati ai lati del basamento in una composizione essenziale e priva di qualunque dettaglio superfluo. Il retro del basamento è ulteriormente valorizzato da una concavità, che avvolge una fontana circolare in pietra lavica,

Figura 6. Particolare del basamento. © courtesy of the author; Figura 7. Bozzetto di Raffaele Leone (da *Emporium* 1934).

posta su una gradinata curvilinea probabilmente ispirata alla soluzione per l'ingresso al *Monumento ai Caduti di Milano (1927-29)* di Giovanni Muzio (1893–1982), il quale, tra l'altro, fu membro della commissione giudicatrice, come si vedrà in seguito[11]. Sulla parete, oltre ai nomi dell'architetto (Raffaele Leone) e degli artisti che collaborarono alla realizzazione dell'opera (Silvestre Cuffaro, Domenico Mimì Lazzaro), un'epigrafe con una frase tratta dal discorso di nomina di Dusmet ad arcivescovo di Catania (1867) suggella il significato umano e religioso del monumento [fig. 6].

Il concorso nazionale del 1931: il contributo di Silvestre Cuffaro e Domenico Mimì Lazzaro

Il bozzetto di Raffaele Leone costituì la base del concorso nazionale bandito nel 1931, volto a illustrare in bronzo la vita e le opere del santo arcivescovo. La gara, aperta a tutti gli scultori italiani, si articolava in due sezioni: una dedicata alla statua e l'altra ai quattro altorilievi e allo stemma cardinalizio. La statua, da realizzarsi in bronzo, doveva essere consegnata già ultimata e collocata in opera. Gli altorilievi, coerenti con lo spirito del progetto, dovevano rappresentare quattro episodi emblematici della vita di Dusmet: *il Miracolo del Velo*, *Dusmet tra i colerosi*, *la Distribuzione del pane in Arcivescovado* e *la Missione di Sant'Anselmo* [fig. 7].

I partecipanti erano tenuti a presentare una serie di elaborati tecnici e artistici, tra cui bozzetti in scala, modelli in gesso e studi dettagliati. Il Comitato tecnico stabilì inoltre un compenso di 30.000 lire per la statua e di 24.000 lire per gli altorilievi e lo stemma, senza ulteriori rimborsi per la realizzazione, la presentazione o il trasporto degli elaborati.

La commissione giudicatrice, presieduta dal presidente del Comitato promotore Guglielmo Paternò Castello e composta da Giovanni Muzio, Benedetto Condorelli e dallo stesso architetto Leone, valutò i progetti secondo criteri di fattibilità economica, integrazione nel contesto urbano e capacità di interpretare la grande venerazione che la cittadinanza nutriva per il suo vescovo. Tali criteri furono pienamente soddisfatti dagli elaborati di due giovani artisti siciliani, già affermati a livello nazionale: il bagherese *Silvestre Cuffaro* (1905–1975)[12] per la statua di Dusmet e il catanese *Domenico Maria Lazzaro* (1905–1968)[13] per lo stemma cardinalizio e i quattro altorilievi del basamento; i due artisti erano legati da una profonda e sincera amicizia, maturata anche attraverso esperienze professionali condivise in diverse località italiane.

Storico direttore dell'Accademia di Belle Arti di Palermo (1957), nel 1930 Cuffaro partecipò a Roma alla III Mostra Coloniale delle Arti Applicate con la scultura *Capo Tribù*. Sempre nella Capitale, vinse il concorso nazionale di «Sua Maestà la Regina» con il *Ritratto di Racagni* (1932) e si occupò del monumento al senatore *Giuseppe Cirincione* nel cimitero del Verano (1935). Collaborò inoltre con lo scultore *Mario Rutelli* (1859–1941) alla realizzazione degli altorilievi per il basamento del monumento ad *Anita Garibaldi* sul Gianicolo e alla quadriga con *Apollo ed Euterpe* collocata sopra il teatro *Politeama* di Palermo (1931). Lazzaro,

Figura 8. La statua bronzea presso la Fonderia Bongirolami; Figura 9. Inaugurazione del monumento. © Private collection.

dal canto suo, ricopriva il ruolo di fiduciario del Sindacato Belle Arti per la Sicilia Orientale. Figura di rilievo del futurismo catanese, alla Mostra del Dopolavoro (1929) presentò il suo *Autoritratto con toro giovane*. Nel 1932 espose a Milano, presso la *Galleria del Milione*, insieme ad altri pittori isolani, tra cui il giovanissimo *Renato Guttuso* (1911–1987). A partire dagli anni Trenta, Lazzaro orientò la propria attività verso la scultura, ottenendo prestigiose commissioni pubbliche nella sua città natale, come il *Mercurio* per il *Palazzo del Consiglio delle Corporazioni* (1933) e le quattro statue delle *Arti* per l'ingresso di *Villa Bellini* (1933).

La fusione e la lavorazione delle opere furono affidate alla Fonderia Oreste Bongirolami di Roma, rinomata per la sua specializzazione nella fusione artistica in bronzo[14] [fig. 8].

La realizzazione del monumento fu tuttavia segnata da difficoltà operative e tensioni amministrative, vividamente documentate nel carteggio conservato nell'archivio privato di Cuffaro, riprodotto in appendice; le lettere confidenziali inviate da Lazzaro tra il 1932 e il 1937 costituiscono una fonte primaria preziosa per ricostruire le vicende artistiche e burocratiche legate all'opera.

In una prima fase, Lazzaro esprime entusiasmo e fiducia nella superiorità del proprio bozzetto. I rapporti con Bongirolami sono descritti con tono positivo e il lavoro riceve l'apprezzamento di esponenti ecclesiastici, tra cui dello stesso padre Amadio membro della Commissione. Dal 1933, però, il tono delle lettere cambia radicalmente: Lazzaro denuncia ritardi ingiustificati da parte della Commissione, attribuiti all'atteggiamento dilatorio dell'architetto Leone e lamenta il mancato pagamento di una somma pattuita (duemila lire), che ostacola l'avanzamento dei lavori. Le difficoltà economiche si intrecciano con una crescente frustrazione per l'assenza di risposte chiare da parte degli interlocutori istituzionali. La lettera del 15 maggio 1937 segna tuttavia il culmine della disillusione: Lazzaro prende atto dell'impossibilità di ottenere il compenso previsto a causa della clausola "salvo approvazione del Comitato" e della mancanza di fondi. L'artista esprime sincero disappunto per una situazione che, oltre a negare il riconoscimento economico, sembra paradossalmente richiedere gratitudine verso un Comitato inadempiente: un epilogo amaro, che trasforma l'entusiasmo iniziale in una profonda disillusione.

La costruzione del monumento: scelte urbanistiche e implicazioni progettuali

La scelta della collocazione del monumento nel centro storico di Catania fu oggetto di un lungo e articolato dibattito, che coinvolse la Commissione Edilizia e altre autorità cittadine. Diverse ipotesi vennero avanzate, ciascuna sostenuta da considerazioni di ordine simboli-

co, urbanistico e scenografico. Tra le proposte iniziali vagliate dalla Commissione figurava il piccolo giardino adiacente al lato nord della Cattedrale, valorizzata dalla balaustra ornata da figure di vescovi catanesi e di santi, che avrebbe conferito coerenza iconografica all'opera. Un'altra opzione era piazza San Francesco d'Assisi ritenuta idonea per la sua posizione centrale, per il riferimento al Santo titolare — la cui figura evocava l'umiltà e la povertà, virtù distintive del cardinale Dusmet — e per la conformazione inclinata del terreno, che avrebbe potuto accentuare la visibilità e l'originalità del monumento. Fu inoltre considerato largo Porticarello, apprezzato per la presenza del settecentesco Palazzo Biscari, che avrebbe offerto un fondale architettonico di pregio. Al contrario, venne esclusa l'esedra di piazza Dante, in quanto si ritenne che il monumento non avrebbe potuto sostenere il confronto visivo e simbolico con la monumentale facciata della chiesa di san Nicola l'Arena del monastero dei Benedettini, uno degli edifici più imponenti e rappresentativi della città. Il Comitato promotore espresse invece una preferenza per piazza Cutelli, ritenuta significativa in quanto centro dei quartieri della *Civita*, nei quali il Santo aveva esercitato gran parte della sua opera di carità[15], proponendo contestualmente di spostare in piazza Vittorio Emanuele la fontana là esistente[16]. Tuttavia, anche questa proposta fu scartata dalla Commissione edilizia, poiché il monumento, rivolto verso la strada principale, sarebbe risultato mal illuminato da nord[17]. A sua volta, la Consulta municipale propose di esaminare l'ipotesi di destinare piazza Santa Maria di Gesù, prevedendo la sostituzione del monumento alla fontana[18]. A seguito di un'analisi approfondita, la scelta definitiva ricadde su piazza San Francesco d'Assisi, come stabilito dalla delibera podestarile del 18 luglio 1931. Tuttavia, nonostante la valenza simbolica e la centralità strategica della piazza prescelta, la decisione fu oggetto di critiche da parte della rivista nazionale *Emporium*, che nel 1934 espresse la preferenza per piazza Dante ritenuta più congruente con il profilo storico e spirituale del benedettino cardinale Dusmet[19].

Sentito il parere della Commissione edilizia, il podestà conferì a Leone piena libertà nella definizione della posizione esatta del monumento su piazza San Francesco d'Assisi, con l'obiettivo di non ostacolare la viabilità urbana e di armonizzarsi con la futura sistemazione del teatro greco-romano e delle aree limitrofe, secondo le previsioni del piano regolatore. Tuttavia, l'irregolarità e la forte pendenza della piazza, compresa la disomogeneità delle cortine edilizie resero particolarmente arduo il compito dell'architetto catanese chiamato a risolvere il problema della visione prospettica del monumento. Inizialmente si propose di collocarlo nella parte sud-orientale della piazza, coassiale con via della Lettera. Leone, approfittando della sua presenza a Catania per i lavori della Commissione del piano regolatore, interpellò il suo vecchio maestro Giovannoni, che gli consigliò di non avanzare oltre l'asse della chiesa e di lasciare libero il passaggio davanti a Palazzo Platania[20]. La Commissione Edilizia dispose infine l'arretramento al centro dell'area, nel punto determinato dall'incrocio tra il prolungamento dell'asse di via della Lettera e l'asse secondario congiungente le mezzerie del portone di Casa Gravina e del portale maggiore della chiesa di San Francesco d'Assisi. Fu previsto anche un marciapiede salvagente di circa tre metri di larghezza lasciando due varchi ad est ed ovest per consentire la circolazione rotatoria della piazza[21].

Risolti gli intoppi burocratico-amministrativi, il 29 marzo 1933, il Commissario Prefettizio Antonio Luigi Farina autorizzò finalmente l'occupazione dello slargo per l'allestimento del cantiere[22]; i lavori di messa in opera ebbero inizio il 4 aprile successivo, anniversario della morte di Dusmet. L'impresa catanese S.A.L.L. eseguì gratuitamente le fondazioni e il primo nucleo murario del basamento; l'ingegnere Antonio Ferro fornì buona parte del cemento, mentre i materiali furono acquistati a prezzi di favore tanto per la pietra lavica per la zoccolatura, quanto per la pietra ambrata del basamento lavorata dalla ditta Lena Licalzi e Saddemi di Comiso[23]. Il cantiere durò quasi due anni, comprendendo anche il montaggio della statua e degli altorilievi inviati da Roma.

La solenne inaugurazione avvenne il 13 gennaio 1935, in concomitanza con il primo Raduno d'Arte Contemporanea presso la Galleria Arbiter di Catania. Per l'occasione giunse il cardinale Alfredo Ildefonso Schuster (1880-1954), arcivescovo di Milano, accolto da una folla festante che gremì piazza San Francesco d'Assisi [fig. 9].

Considerazioni e conclusioni

Il monumento a Giuseppe Benedetto Dusmet, lungi dall'essere un semplice oggetto artistico, si configura come un dispositivo culturale che concretizza la memoria collettiva e ne orienta la trasmissione. La sua funzione oltre che celebrativa è anche pedagogica e identitaria: plasma il paesaggio urbano e, con esso, la coscienza storica di una comunità. Si tratta di un esempio emblematico della stagione celebrativa del primo Novecento quando comitati civici e istituzioni locali si fecero promotori di opere destinate a onorare figure illustri legate al territorio: si consolidava così un pantheon laico di eroi culturali e contemporaneamente per mezzo della valorizzazione delle eccellenze locali si contribuiva alla costruzione di un'identità nazionale.

Molti di questi monumenti, con statue bronzee su piedistalli semplici o complessi, furono realizzati grazie alla stretta collaborazione tra scultori e architetti in un dialogo creativo, che ne arricchiva il valore artistico e simbolico.

Tra i monumenti più noti di questo periodo si ricordano ad esempio quelli dedicati al Perugino (Perugia, E. Quattrini, 1923), a Ovidio (Sulmona, E. Ferrari, 1925), a Virgilio (Mantova, E. Quadrelli e L. Beltrami, 1926), a Ulisse Dini (Pisa, L. Bistolfi, 1927), a papa Pio XI (Desio, A. Dressler, 1930), a Giuseppe Bagnera (Bagheria, S. Cuffaro, 1934), a Luigi Capuana (Mineo, V. Torre, 1936), al maresciallo d'Italia Armando Diaz (Napoli, F. Nagni, G. Cancelletti, 1936) e a Filippo Corridoni (Corridonia, O. Aliventi, 1936).

Rispetto agli esempi citati, il monumento a Dusmet si distingue per l'innovativo trattamento dello zoccolo, dalle forme chiaramente contemporanee. Escludendo i monumenti a Ulisse Dini e a Filippo Corridoni, i cui supporti rivelano una marcata modernità, tutte le altre opere poggiano su basamenti conformi ai canoni tradizionali della scultura celebrativa.

Il monumento catanese si distingue per il suo carattere profondamente relazionale: non è un corpo estraneo calato nel tessuto urbano, ma un nodo di connessioni tra arte, architettura e memoria civile. La sua genesi ha coinvolto maestranze locali e nazionali, ha suscitato dibattiti sulla collocazione e ha richiesto soluzioni architettoniche capaci di dialogare con la storia e le tradizioni della città. In questo senso, il monumento non si limita a rappresentare, ma interpreta e interroga il luogo, diventando uno strumento di conoscenza e di riscoperta di valori culturali.

Celebrando la figura di Dusmet, la Catania degli anni Trenta ha voluto non solo ricordare un uomo di fede, ma anche presentare un esempio di prossimità e di carità proposto nell'opera di Silvestre Cuffaro e Mimì Lazzaro in forme artistiche, che coniugano sobrietà espressiva e forza spirituale

Cuffaro, già forte di una solida esperienza in ambito scultoreo maturata accanto a Mario Rutelli, ha portato una visione classica e strutturata, evidente negli altorilievi del monumento romano ad Anita Garibaldi al Gianicolo e nella quadriga posta sopra il Teatro Politeama a Palermo entrambi realizzati insieme al maestro; proprio negli anni in cui lavorava alla statua bronzea di Dusmet, Cuffaro era impegnato nella sua città natale nella realizzazione del monumento dedicato a Giuseppe Bagnera.

Diverso è stato l'approccio di Lazzaro, che si avvicinava alla scultura con una visione più aggiornata del Novecento italiano allontanandosi dall'esperienza futurista e dalla tradizione figurativa ancora seguita nelle opere presentate nel 1926 nella personale a Messina. I pannelli per lo zoccolo del monumento a Dusmet hanno segnato un passo importante nella sua attività in cui divenne privilegiata la scultura con la quale divenne poi noto per le sue partecipazioni alle biennali di Venezia e ad altre importanti manifestazioni, ma soprattutto gli aprirono la committenza pubblica.

Il monumento, collocato in uno spazio urba-

no denso di stratificazioni storiche, ha saputo trasformare le difficoltà morfologiche in opportunità progettuali, grazie all'ingegno di Raffaele Leone e al dialogo con le autorità cittadine.

Leone operava in un momento particolare della storia dell'architettura italiana. Già alla fine degli anni Venti pubblicava, in alcuni quotidiani locali, articoli critici nei confronti dei progettisti, che secondo il suo punto di vista abusavano di forme superate e sopravvissute. Si preparava così a entrare nel dibattito nazionale in cui si contrapponevano tradizionalisti e modernisti, precisando con largo anticipo la propria posizione: non quella di chi ripropone pedissequamente modelli desueti, né quella di chi li ignora senza neppure rivolgere loro uno sguardo. Il suo credo era, piuttosto, la ricerca di una composta espressione di nuove forme, adeguate ai tempi e agli spiriti nuovi.

Il linguaggio plastico del grande zoccolo progettato da Leone è infatti decisamente più libero dagli schemi tradizionali della scultura celebrativa e in sintonia con lo spazio urbano: non un semplice piedistallo, ma un volume dominante che conferisce identità e coerenza a una piazza altrimenti difficile da interpretare a causa della sua pendenza. Questo approccio riflette il suo interesse per l'avanguardia architettonica milanese guidata da Giovanni Muzio, di cui facevano parte Giuseppe De Finetti, Mino Fiocchi, Emilio Lancia e Gio Ponti: il movimento Novecento, che già nei primi anni Venti lavorava in direzione di una reinterpretazione delle forme classiche, evocando atmosfere sospese e silenziose, con un sentire quasi "metafisico". Si trattava di una sorta di "restaurazione classica"[24], in netta reazione al declinante eclettismo prebellico, che portò poi a un progressivo impoverimento delle soluzioni architettoniche dove cornici, nicchie, archi, erano risolte in forme pure, a volte ingranditi di scala, secondo indirizzi e modalità non omogenei connessi all'interpretazione dei progettisti e alla loro idea di "decoro urbano".

Oggi, il monumento a Dusmet continua a parlare alla città: non solo come memoria di un cardinale amato dai catanesi, ma come esempio di come l'arte pubblica possa nascere da una visione condivisa, da un confronto tra estetica e funzione. In questo senso, è molto più di una semplice statua: è un racconto scolpito nella pietra e nel bronzo, in cui la riconoscibilità dei riferimenti e del patrimonio culturale trovano un'espressione coerente, dove la tradizione è parte integrante nel processo di modernizzazione.

Appendice documentale
Si ringraziano per la gentile concessione Paolo Ferruzzi e Mimma Cuffaro

1. Archivio privato Cuffaro, lettera
[s.d]
Lazzaro scrive a Cuffaro, sapendo che si trova a Bagheria, per chiedergli se tornerà a Roma e quanto resterà lì. Lo invita a rispondere subito. Riguardo al concorso per il monumento a Dusmet, è fiducioso che il loro bozzetto vincerà. Se Cuffaro accetta, dovrà andare a Catania per un mese, probabilmente entro dieci giorni.

Caro Silvestro, ti invio questo espresso a Bagheria perché oggi stesso Belvedere mi à scritto che sei andato costì. Eccomi ai fatti. Ritornerai a Roma? Quanto tempo starai a Bagheria? Bada di rispondere con precisione alle mie domande e rispondimi per espresso. A Palermo ti parlai di quel monumento al Dusmet. I due concorrenti per la seconda gara hanno di già presentato i bozzetti e i particolari al vero. Ma io sono quasi sicuro che il nostro bozzetto debba vincere, perché conosco a fondo il loro gusto. Nel caso tu accetterai dovrai venire a Catania per un mese. Non ti so dire verso quale data ma io credo dentro il mese se non addirittura fra qualche dieci giorni. Rispondimi per espresso per sapere quello che pensi. Non ti scrivo altro perché ò premura di impostare la presente. Saluti. Mimì.

2. Archivio privato Cuffaro, lettera
1932, gennaio 19, Catania
Lazzaro informa Cuffaro di aver ricevuto 6000 lire per la statua, con 1500 lire ancora da saldare al completamento. Buongirolami ha iniziato a lavorare sui

bassorilievi e lo avviserà quando sarà necessario andare a Roma, dove si incontreranno. Lazzaro allega la bolletta di spedizione e dettaglia le spese sostenute (totale 860,40 lire), calcolando che Cuffaro deve ancora versargli 330,20 lire. Dalle 3000 spettanti a Cuffaro, gli invia 2669 lire, trattenendo 80 centesimi. Chiude con una nota ironica sul "colore" delle banconote e attende conferma della ricezione.

Caro Silvestro, finalmente stamattina ò preso le seimila lire (rimangono così per il saldo completo della statua lire 1500 che ci pagheranno quando essa è messa a posto). Oggi mi ha scritto Buongirolami che i bassorilievi sono arrivati e che di già ha cominciato a lavorare. Mi avviserà quando ci dovrò andare. Così, per andare a Roma aspetto la sua chiamata. Tu mi hai detto che parti in settimana. Ci vedremo dunque a Roma. Ti accludo la bolletta di spedizione delle casse: come vedi ho pagato lire 404,50 di sola spedizione. Ora ti faccio il conto completo:

Lire 405,40 spedizione
Lire 300,00 legname
Lire 60,00 paglia
Lire 15,00 chiodi
Lire 80,00 operaio
Lire 860,40 TOTALE

Dovremo pagare dunque 430,20 ciascuno. Me ne ài dato cento quando sei partito, me ne devi dare dunque 330,20. Ora delle 6000 che ho ricevuto te ne toccano 3000 – 330,20 = 2669,80. Va bene? Di prepotenza ci levo 80 centesimi e ti mando 2669. (vedi che ho pagato la marca da bollo per il mandato). Arrifardo!. Appena sono arrivato a casa le seimila lire le ò disposte così e poi a guardarle da lontano. E ti assicuro che come effetto di colore facevano benissimo specialmente l'attacco delle mille lire con le due carte da cinquecento. In attesa di una tua lettera che mi accusi ricevuta delle tremila ti abbraccio forte. Tuo Mimì.

3. Archivio privato Cuffaro, lettera
1933, settembre 24, Catania
Lazzaro risponde a Cuffaro dopo un viaggio a Ravenna per un impegno sindacale. Gli invia le foto del secondo e terzo bassorilievo, commentando la qualità e il gusto dell'architetto Leone. Sta lavorando al quarto e prevede di finirlo entro due settimane. Lo informa di un invito a Venezia come scultore e commenta con tono ironico la lettera-manifesto pubblicata sul Tevere. Riporta l'entusiasmo di padre Amadio per la statua e chiede notizie sulla spedizione di un'altra opera.

Mio caro Silvestro, di ritorno dall'Adunata Sindacale di Ravenna dove sono stato a rappresentare il sindacato della mia provincia trovo la tua lettera e mi dispiace che non hai ricevuto la fotografia del secondo bassorilievo. Non credo che a S.Flavia il postino non sappia leggere? Cose di S. Flavia! Non ci stai tu?!. Dunque assieme al secondo ti invio il terzo, la quale fotografia non è venuta bene poiché il bassorilievo è curvo e la figura del coleroso essendo in primo piano e molto vicino alla macchina è venuta un po' lunga e sformata, ma tu essendo una persona abbastanza intelligente (avanti, va!) queste cose le capirai. Ti vanno? A Raffaele piacciono moltissimo (io non so certe volte come è fatto Raffaele). Ho cominciato di già il quarto e tra dieci giorni o quindici al massimo conto di finire. Tu ancora quanto tempo stai al tuo paesello? Se stai oltre questa data ti verrò a trovare. Ti partecipo che sono stato invitato a Venezia (nientemeno come scultore! Cose da pazzi, io non sono più pittore!) e ho letto la tua lettera del Tevere firmata assieme agli altri miei amici (n.d.a - lettera-manifesto firmato da Barbera, Cuffàro, Franchina, Guttuso, Pasqualino Noto).Cari miei bisogna che voialtri vi mettiate il cuore in pace e grandi artisti….non si nasce tutti di botto. Bisogna che mangiate ancora molta pappa…! Ma a parte ogni scherzo a me è dispiaciuto, dei firmatari, solamente per te e per Guttuso (al quale se lo vedrai porgerai i miei cordiali saluti e la mia santa benedizione. Per dirvi la verità a me quella lettera non è piaciuta. Se la lettera doveva farsi, essa doveva essere fatta in altri termini. Ma cosa fatta capo ha. Sono stato pure da Bongirolami e mi ha detto che è andato a trovarlo padre Amadio. La statua gli è piaciuta immensamente e per poco stava per abbracciare Bongirolami stesso. A

posto!. A me è piaciuta la statua di quel cameriere in frak del tuo paese. Ma mi diceva il fonditore, quando la potrà spedire? E' rimasta qui. (detto con tono romanesco). Niente altro, salutami i tuoi e tanti abbracci. Tuo Mimì.

4. Archivio privato Cuffaro, lettera
1933, novembre 15, Catania
Lazzaro scrive a Cuffaro dopo un lungo silenzio, raccontando le difficoltà legali con la moglie e l'attesa della sentenza, che potrebbe portare a una separazione o annullamento. Passa poi ai bassorilievi, ormai completati e pronti per essere spediti, ma bloccati dalla lentezza della Commissione e da Raffaele Leone, che continua a rimandare. Mimì sospetta che il ritardo sia legato al mancato pagamento di duemila lire. Chiede inoltre a Cuffaro di informare Bongirolami e spera che, una volta fusi i bassorilievi, possano finalmente essere pagati.

Mio caro Silvestro. Eccomi a te dopo tanto tempo. Ho avuto un sacco di guai prodotti al solito da mia moglie. Cause, cause, cause, avvocati eccetera. Si sono fatte le prove testimoniali tanto quelle mie che quelle di mia moglie e fra giorni si aspetta la sentenza. Speriamo che tutto finisca presto. Ma è una speranza vana poiché poi dovremo cominciare daccapo per la separazione legale o addirittura l'annullamento di matrimonio. Ma è meglio cambiare discorso. I bassorilievi come tu sai sono finiti. L'ultimo, dopo qualche settimana che te ne sei andato tu, era finito ed ora attende…. La Commissione, come dice Raffaele Leone. Il quale mi pare che ci porti a lungo non so per quale ragione. Già tu lo hai capito abbastanza per quel poco tempo che l'hai potuto praticare. Ora è a Siracusa e come viene io gli farò leggere la tua lettera e vedremo se di te avrà timore. Ora i bassorilievi sono tutti e quattro formati e messi in fila nello studio in attesa di partire. Raffaele dice che prima che partano li vuole far vedere al Presidente e a qualche altro della Commissione, anzi Comitato. Ma tu mi puoi dire: quando li vedranno? E io non ti potrei dare nessuna risposta perché tu sai i rapporti miei con Leone. Non lo so. Io glielo dico quasi ogni giorno ma egli mi porta alle lunghe ora con una scusa ora con un'altra. Ma adesso sono intenzionato di parlargli chiaro e mostrargli la tua lettera. E così pure per i soldi (quelle duemila lire) che ancora non ho ricevuto. Io penso che tutto questo ritardo sia dovuto a queste benedette duemila lire che non avrà. Tu che ne pensi?. A Bongirolami diglielo che è questione di poco e che presto i bassorilievi saranno da lui e gli puoi dire pure l'affare della Commissione. Che ci posso fare io!!! Io sono più stanco di te, credimi. Io penso come te che quando essi saranno fusi noi potremo essere quasi interamente pagati. Ma quando? Mi pare un sogno. Con Piccolo ci vediamo e pare corrano buoni rapporti. E il Monumento al tuo paese che dice? Come stanno le cose? Mi pare che questo Monumento sia peggio di quello a Dusmet. Vi siete accordati? Io per ora sono disoccupato e penso di fare qualche cosa per Venezia. Con questo chiaro di luna anche Venezia ci Voleva. Bisogna mandare bronzi o pietre perciò figurati. Ed io che sono al verde come una lucertola! Bo! E che tu che stai facendo a Roma? Sei con Pippo Rizzo? Salutamelo assai. Hai intenzione di ritornare a Bagheria? Che dice il cuore? Va tutto bene? A me se le cose andranno bene verso maggio me ne vorrei andare a Parigi. Tu ci vieni? Senti caro mio, sposati e vattene anche tu. Andiamo a Parigi. Niente altro da dirti e t'abbraccio forte. Tuo Mimì

5. Archivio privato Cuffaro, lettera
1937, maggio 15, Catania
Lazzaro informa Cuffaro che il compenso per il Monumento al Cardinale Dusmet non è stato versato: le 2.600 lire sono state assorbite da spese per stemma e dediche. Il contratto firmato includeva una clausola subordinata all'approvazione del Comitato, che però è senza fondi. Lazzaro condivide una copia del documento, chiede impressioni, e si aggiorna sui lavori di Cuffaro a Palermo e Napoli.

Caro Silvestro, eccoti l'estratto conto del Monumento (n.d.a Monumento al Cardinale Dusmet). Come vedi ci ànno lasciato a bocca asciutta. A meno che non facciamo la causa. Come vedi 2600 lire che ci dovevano dare li compensano per i lavori dello stemma in bronzo e tutte le dedicatorie. O' riletto il con-

tratto e purtroppo noi abbiamo firmato anche quello dove c'era la clausola "salvo approvazione del Comitato". La cosa certa è una ed è che il Comitato non ha nemmeno un soldo. A voce non ti raccontai le cose come stavano? Il bello non è questo c'è che quasi quasi vogliono essere ringraziati. Questa copia tu te la puoi tenere in quanto ce n'ò un'altra io firmata pure da Leone. Attendo le tue impressioni. A che punto sei con la statua di Palermo? Che prepari per Napoli? Io sto preparando una statua in legno. Quando ti sposi? Usami la cortesia di salutare la fidanzata e la mamma. Scrivi. Ti abbraccio. Mimì.

Note

Il contributo è il risultato di una ricerca condotta dal sottoscritto nell'ambito del progetto Technic (2020) dell'Istituto di Scienze del Patrimonio Culturale (CNR, Catania). Responsabile scientifico: Prof. Daniele Malfitana; Coordinatore delle attività scientifiche e di general managment: Dott. Antonino Mazzaglia. Dedico questo mio studio a Marilena con gratitudine e affetto, per aver creduto in me anche nei momenti più difficili, illuminando con la sua presenza costante il mio percorso di crescita e scoperta.

[1] Liliane Dufour, Henry Raymond, *1693: Catania, rinascita di una città,* Catania 1992.

[2] Antonella Pautasso, *La città "invisibile". Il deposito di Piazza San Francesco,* in D. Malfitana, A. Mazzaglia (a cura di), *Catania. La città antica e quella del futuro. Archeologia, topografia, urbanistica per la riqualificazione dello spazio urbano,* Roma 2023, pp. 225-240.

[3] Francesco Costa, *San Francesco all'Immacolata di Catania: guida storico-artistica*, Palermo 2007

[4] Mariagrazia Branciforti, Giuseppe Pagnano (a cura di), *Il complesso archeologico del Teatro e dell'Odeon di Catania*, Palermo 2008.

[5] Enrico Iachello, *Le statue dei Borbone a Catania*, in E. Iachello (a cura di), *I Borbone in Sicilia (1734-1860)*, Catania 1998, pp. 117-121.

[6] Vincenzo Lo Giudice, *Rievocazione di G. B. Dusmet,* in "Rivista del Comune di Catania", III, 1, 1931), pp. 20-28. Sul cardinale Dusmet: Gaetano Zito, *Beato Giuseppe Benedetto Dusmet. Benedettino, arcivescovo di Catania e cardinale: pane, fede e umiltà*, Bergamo 2018.

[7] Amadio fu il primo biografo di Dusmet. Gaetano Amadio, *Il cardinale Dusmet,* Catania 1926.

[8] Su Giovannoni: Giuseppe Bonaccorso - Francesco Moschini (a cura di), *Gustavo Giovannoni e l'architetto integrale* (atti del convegno internazionale – Roma, 25-27 novembre 2015), Roma 2019.

[9] Su Sciuto Patti: Fulvia Caffo (a cura di), *Carmelo e Salvatore Sciuto-Patti: archivi di architettura tra '800 e '900,* Palermo 2015.

[10] Nello stesso anno Leone vinse il concorso per la ricostruzione della Palazzata di Messina in gruppo con Camillo Autore, Giuseppe Samonà e Guido Viola. Per approfondimenti: Antonietta Iolanda Lima, *La Palazzata di Messina e i suoi architetti*, in Docci M. Docci, M. G. Turco (a cura di), *L'architettura dell'"altra" modernità*, Atti del XXVI Congresso di storia dell'Architettura, Roma 11-13 aprile 2007, Roma 2016, pp. 594-607.

[11] Damiano Iacobone, *Il Monumento ai Caduti di Milano: alcune valutazioni riferite alle fasi iniziali,* in "Studi e ricerche di storia dell'architettura", 8, 15 (2024), pp. 108-127.

[12] All'epoca Cuffaro era sposato con la pittrice Pina Calì (1905-1949). Paolo Ferruzzi (a cura di), *Vigorose impronte: Pina Calì pittrice, Silvestre Cuffaro scultore,* Bagheria 2006.

[13] Sull'opera di Lazzaro: Lorenzo Guasco - Salvatore Nicolosi - Raffaele Leone, *M. M. Lazzaro*, Catania 1976; Sergio Troisi, *Lazzaro: opere 1927-1964*, Palermo 2000; Silvia Boemi, *Mimì Lazzaro. Un luogo e una vita*, Catania 2011.

[14] Sebbene meno nota rispetto ad altre fonderie storiche, la Bongirolami era attiva nella produzione di monumenti pubblici e commemorativi, come il monumento al generale Langlois a Fermo (1914) e il gruppo statuario ai caduti della Grande Guerra al Verano (1928).

[15] Archivio del Comune di Catania (d'ora in avanti ACC), *Progetti edilizi 1931. Piazza San Francesco d'Assisi*, Lettera del Presidente del Comitato al Podestà di Catania, 22 febbraio 1931.

[16] ACC, *Id.*, Lettera del Podestà di Catania all'Ingegnere capo dell'Ufficio Tecnico, 24 febbraio 1931.

[17] ACC, *Id.*, Lettera del Podestà di Catania al Presidente del Comitato, 8 marzo 1931.

[18] ACC, *Id.*, Lettera del Podestà di Catania all'Ingegnere capo dell'Ufficio Tecnico, 19 gennaio 1931.

[19] *Notiziario d'arte. Catania,* in "Emporium", XII (1934), pp. 259-260.

[20] ACC, *Progetti edilizi*, cit., Lettera del Presidente del Comitato al Commissario Prefettizio di Catania, 5 ottobre 1933.

[21] ACC, *Id.*, Parere della Commissione Edilizia, 17 ottobre 1933.

[22] ACC, *Id.*, Lettera del Commissario Prefettizio di Catania al Presidente del Comitato, 29 marzo 1933.

[23] Tommaso Leccisotti, *Il cardinale Dusmet*, Catania 1962, pp. 649-651.

[24] Cesare De Seta, *La cultura architettonica in Italia tra le due guerre*, Roma-Bari, 1989; Fulvio Irace - Giovanni Muzio, *1893-1982: opere*, Milano 1994; Maurizio Boriani - Corinna Morandi - Augusto Rossari, *Milano contemporanea. Itinerari di architettura e urbanistica*, Santarcangelo di Romagna, 2007.

Contribution subjected to double-blind peer review process by one reviewer and plagiarism check with positive outcome.

Received: 02/10/2025
Approved: 05/10/2025

Papireto IV (2025) - pp. 193-200
ISSN 2974-668X
DOI: 10.57661/papireto/0412

La rivista DYN: laboratorio sperimentale di arte visiva, ricerca antropologica e trasformazione sociale

Marta Mangiapane
Accademia di Belle Arti di Palermo

DYN Magazine: An experimental laboratory of visual art, anthropological research, and social transformation

Abstract: *DYN* magazine, founded by Wolfgang Paalen in Mexico in 1942, represents one of the most innovative publishing experiences of the twentieth century. Born as an experimental laboratory of visual art, anthropological research, and philosophical thought, *DYN* promoted a renewed idea of surrealism, grounded in the Aristotelian concept of the "possible" (dynaton). In six issues published until 1944, the magazine integrated contributions from international artists and intellectuals, exploring the dialogue between art, science, ethnography, and spirituality. Paalen, a central figure in the project, valorized pre-Columbian and totemic cultures, opposing them to the patriarchal and rationalist European vision. The rigorous and visionary editorial approach was also reflected in the magazine's sober and symbolic design, culminating in the final issue with the adoption of the spiral as a universal archetype. *DYN* was more than a publication: it was a true critical and creative device, capable of influencing artistic and intellectual thought far beyond the confines of surrealism.

Keywords: Mexico, Surrealism, Anthropology, Wolfgang Paalen, *DYN*.

Ogni mezzo di comunicazione rappresenta un potenziale veicolo per la diffusione di un'idea, di un'informazione, di un prodotto o di un'esperienza. È fondamentale comprendere che ciascuno strumento comunicativo possiede un'efficacia differente in funzione del contesto e del pubblico di riferimento. Pertanto, risulta essenziale valutare con attenzione tutte le opzioni disponibili, selezionando di volta in volta il canale più idoneo a trasmettere il messaggio desiderato.

Nel corso del Novecento, le riviste d'arte hanno svolto un ruolo di primaria importanza nella promozione delle avanguardie artistiche. Esse non si sono limitate a essere semplici pubblicazioni, bensì sono divenute autentiche piattaforme di dibattito e sperimentazio-

Figura 1. Wolfgang Paalen nel suo studio a Parigi (1933). © courtesy of the author.

ne, contribuendo in modo significativo a documentare il clima culturale dell'epoca, a legittimare nuovi linguaggi espressivi e a plasmare l'identità di interi movimenti artistici. Un esempio emblematico è costituito dal Surrealismo, movimento ufficialmente istituito nel 1924 con la pubblicazione del Manifesto del Surrealismo, a cura di André Breton. Tale testo sanciva la volontà di liberare la creazione artistica dal controllo della ragione, aprendo le porte a una rappresentazione del reale fondata sull'inconscio, sul sogno, sul fantastico e sul meraviglioso. Nel giro di pochi anni, il surrealismo si affermò a livello internazionale, influenzando profondamente non solo la pittura e la poesia, ma anche il teatro, il cinema e la grafica editoriale. E ancora oggi si conferma come "un modo di guardare, che nel contatto con altre culture o esperienze estetiche sa produrre una scintilla di novità in grado di aprire orizzonti impensati"[1]. In tale processo di espansione e legittimazione, le riviste surrealiste si imposero come strumenti privilegiati di diffusione, non semplicemente veicoli informativi, ma veri e propri laboratori creativi in cui prendevano forma manifesti, teorie, opere visive e sperimentazioni linguistiche.

Nel 1942, un surrealista meno noto contribuì in modo determinante al prestigio del Surrealismo in Messico proprio attraverso una rivista. Wolfgang Paalen, artista, antropologo, collezionista e promotore della cosiddetta "arte primitiva", si distinse come figura di straordinario interesse [fig. 1]. Nel corso della sua vita realizzò opere pittoriche vibranti, illuminate da una luce e da una gamma cromatica che ricordano quelle di un artista post-impressionista. Notato da Roland Penrose e Christian Zervos nel 1934, Paalen fu invitato a collaborare ai *Cahiers d'art*, prestigiosa rivista d'arte e letteratura. Solo un anno più tardi, nel 1935, fu accolto nel movimento surrealista parigino su invito diretto di André Breton. "Breton aveva scoperto il viennese Paalen nella foschia dell'astrazione parigina. Lo prese sotto la sua ala protettrice nel 1936. Il Surrealismo era in crisi politica fin dalla disputa di Breton sui processi farsa di Stalin con Aragon. Tutto in Breton reclamava nuove idee e artisti non convenzionali che sapessero anche pensare. E così quest'uomo dal volto pensieroso e da un'aura sconcertante di tristezza, di inquieta creatività e con il peso di dubitare costantemente del significato delle cose e di sprofondare con altrettanta gioia in pensieri abissali, lo incontrò giusto in tempo. Paalen gli sembrava colto, serenamente triste in modo contorto, alla ricerca della sostanza della vita nell'arte senza se e senza ma, tanto inadatto alla vita quotidiana quanto sensibile, come Breton aveva sempre desiderato per sé"[2]. Dotato di ingegno e innovazione e di una conoscenza enciclopedica, Paalen divenne celebre per i suoi *objets surréalistes*, ovvero "oggetti a funzionamento simbolico" [fig. 2]. Come osserva Rosalind Krauss, "tali opere erano ottenute inne-

Figura 2. Wolfgang Paalen, *Nuage articulé*, assemblage: ombrello, spugne naturali, 66 x 94 cm, Moderna Museet di Stoccolma (1937); Figura 3. Wolfgang Paalen, *Fumage*„ fumo di candela su carta, 40,4 × 57 cm, collezione privata (1938). © courtesy of the author.

stando una pelle estranea, o un dettaglio strano, sul corpo di un oggetto comune"[3]. Tra i suoi contributi più originali al linguaggio surrealista si annovera l'invenzione della tecnica del *fumage* [fig. 3], sviluppata a partire dal 1937, che consisteva nel far passare il fumo di una candela su una tela o su un foglio di carta bianca, lasciando tracce casuali di fuliggine successivamente rielaborate con pittura a olio. Questo procedimento spontaneo catturava ombre e luci in forme enigmatiche, in piena consonanza con il principio dell'automatismo psichico promosso da Breton, secondo cui l'artista doveva sospendere il controllo razionale per consentire all'inconscio di emergere. Attraverso il *fumage*, Paalen rappresentò visivamente "quello stato di tremore e nervosismo intermedio chiamato sogno ad occhi aperti o persino epifania. Paalen era interessato al movimento elettrizzante della pittura perché sembrava riecheggiare il movimento elettrizzante della nostra coscienza, e il dispositivo da lui inventato corrispondeva pienamente a questo contesto"[4].

La sua produzione artistica, che include disegni, oggetti surrealisti e dipinti sperimentali, si caratterizzava per la continua integrazione di nuovi approcci ispirati all'antropologia, alla filosofia, alla fisica e alla scienza. Nel 1939 Paalen si trasferì in Messico, culla del movimento muralista, il Paese divenne presto rifugio per numerosi artisti surrealisti europei in fuga dalla Seconda guerra mondiale. La produzione artistica locale si intrecciò con elementi delle avanguardie europee, generando un ibrido unico tra surrealismo europeo e culture locali. Artisti e intellettuali quali Alice Rahon, Leonora Carrington, Remedios Varo, Benjamin Péret e altri portarono nel nuovo paese le proprie idee e tecniche, venendo a loro volta profondamente influenzati dalla cultura messicana. Da questo momento, Paalen concentrò il proprio interesse sulle culture del mondo antico, traendone nuove direzioni e ispirazioni. Al centro della sua riflessione si poneva il concetto di possibilità: per lui, tutto ciò che è pensabile è anche possibile. Tale visione affondava le radici nel pensiero aristotelico, secondo cui la materia rappresenta una fonte di possibilità, libera da preconcetti e vincoli. Dalla "filosofia del possibile" nacque la rivista *DYN*, fondata da Paalen nel 1942. Come sottolinea l'amico e collaboratore Gordon Onslow Ford, "*DYN* fu un lavoro d'amore"[5]. Il nome *DYN*, abbreviazione di dynaton (dal greco τὸ δυνατόν, "il possibile"), evocava l'idea di un'arte non orientata alla semplice rappresentazione dell'esistente, ma alla prefigurazione del possibile. Tale nome si distingueva "[...] tanto per il suo suono imponente quanto per il suo significato

Figura 4. Wolfgang Paalen, *Gran Fumage (Orfeo)*, fumo e olio su tela, Museo di Belle Arti, Lione, Francia, (1938). © courtesy of the author.

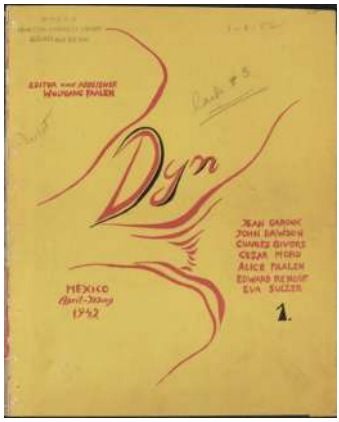
profondo. *DYN* ha conquistato il pubblico" [6]. Lourdes Andrade evidenzia come la rivista "era di qualità eccezionale non solo per quanto riguarda il gruppo di collaboratori e illustratori, ma anche per il design, la qualità della riproduzione e il concetto di base. Le ossessioni incarnate da *DYN* sono certamente quelle di Paalen: l'etnografia, l'arte contemporanea e la poesia. Paalen era un uomo estremamente versatile: artista, teorico dell'arte, editore, avventuriero, collezionista, viaggiatore, poeta, filosofo e appassionato di scienza, e la sua rivista rispecchiava i suoi pensieri"[7].

Rivista eclettica e laboratorio intellettuale, *DYN* si sviluppò grazie alla collaborazione di un gruppo internazionale di artisti e scrittori attivi in Messico negli anni Quaranta. La rete di collaboratori si ampliò progressivamente, consolidando il ruolo della rivista quale tra i maggiori veicoli di teoria e critica artistica durante il periodo bellico. Come editore, Paalen ottenne un significativo riconoscimento negli Stati Uniti, affermandosi come uno dei teorici dell'arte più influenti dell'epoca. La collezionista e mecenate Peggy Guggenheim accolse con entusiasmo la rivista e, certa del successo imminente di Paalen, richiese prontamente al gallerista Julien Levy di riservarle un'opera dell'artista lasciata a Parigi.

Fin dal primo numero, la rivista poté contare su contributi di artisti e intellettuali quali César Moro, Alice Rahon, Eva Sulzer ed Edward Renouf. Ma nonostante la pluralità di collaboratori, la realizzazione del primo numero fu principalmente opera di Paalen. "Per nascondere questo fatto e probabilmente per aggiungere un po' di enfasi al suo programma, inventò tre alter-ego che aggiunge con nonchalance all'elenco dei collaboratori nell'ultima pagina della rivista: Jean Caroux, John Dawson e Charles Givors"[8]. Tali pseudonimi erano associati a saggi scritti a più mani, opere pittoriche e grafiche, nonché illustrazioni, e rimasero presenti fino alla chiusura della pubblicazione. Il sostegno si ampliò ulteriormente con le successive uscite.

Il progetto ricevette un primo finanziamento da Eva Sulzer, fotografa svizzera e mecenate di Paalen, e da Octavio Barreda, curatore delle riviste Letras de México e successivamente El Hijo Pródigo. Edward Renouf, misteriosa figura, assunse il ruolo di vicedirettore e assistente editoriale. *DYN* si distinse per un approccio innovativo, fondendo scienza e arte, e proponendo un surrealismo contemporaneo fondato su basi metodologiche rigorose. Le copertine sobrie, le scelte grafiche funzionali e il formato stesso della rivista riflettevano tale impostazione.

La rivista si sviluppò in sei numeri, tra il 1942 e il 1944, che rappresentano un percorso editoriale e artistico estremamente significativo, riflettendo le molteplici e complesse tematiche care a Wolfgang Paalen e al suo gruppo di collaboratori. Ogni fascicolo si configurò come un'opera a sé stante, al contempo parte di un progetto unitario e di un laboratorio intellettuale volto a esplorare nuove frontiere dell'arte e del pensiero. I sei numeri del periodico furono pubblicati a Città del Messico e distribuiti a New York, Parigi e Londra. Sebbene Paalen avesse scelto il Messico come



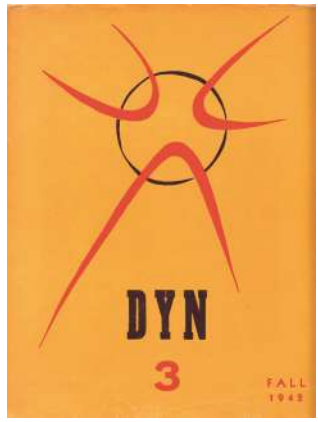


Figura 5. Copertina Dyn n.1, 29 x 22,5 cm (1942); Figura 6. Copertina Dyn n.2, 29 x 22,5 cm (1942); Figura 7. Copertina Dyn n.3, 29 x 22,5 cm (1942). © courtesy of the author.

sede di residenza, strategicamente decise di stampare la rivista esclusivamente in lingua inglese e francese. La storia di *DYN* fu breve: in soli due anni di vita, dal 1942 al 1944, furono prodotti sei fascicoli. "Con la pubblicazione della sua prima trilogia, *DYN* raggiunse uno status rispettabile tanto da occupare una posizione di rilievo nel panorama delle riviste d'arte moderna"[9] come *Cahiers d'Art* e *Minotaure*.

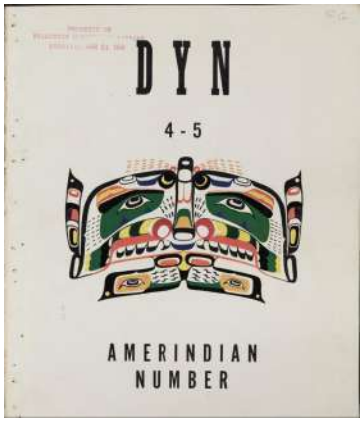
Il debutto di *DYN* poneva l'accento sulla necessità di un'arte fondata non sulla mera rappresentazione, bensì sulla prefigurazione del possibile. Attraverso un design sobrio e funzionale, coerente con la filosofia rigorosa che permeava l'intero progetto, *DYN* portò sin da subito un dialogo fecondo tra scienza, filosofia, antropologia e pratica artistica. Nella copertina interna si leggeva una dichiarazione che sottolineava il potenziale liberatorio dell'arte moderna in mezzo a tirannie totalitarie:

> Tutte le tirannie totalitarie
> hanno bandito l'arte moderna.
> Hanno ragione.
> In quanto stimolo vitale dell'immaginazione,
> l'arte moderna è un'arma inestimabile
> nella lotta per la libertà.[10]

Il secondo numero proseguì nel consolidare l'identità di *DYN* come piattaforma per un surrealismo rinnovato e metodologicamente fondato. Maggiore attenzione fu riservata alla critica delle teorie freudiane e all'esplorazione di nuove modalità espressive legate all'automatismo psichico. La collaborazione con figure quali César Moro e Alice Rahon ampliò il respiro internazionale della rivista.

Uno degli obiettivi principali di Paalen consisteva nel valorizzare il vocabolario visivo delle culture precolombiane, riconoscendo nell'arte totemica l'espressione di civiltà che non avevano mai separato arte, scienza, religione e società. Durante un viaggio sulla costa nord-occidentale del continente americano, Paalen acquisì importanti opere di arte totemica. Già prima di tale viaggio, tuttavia, aveva iniziato a incorporare nei propri dipinti elementi delle culture antiche e ancestrali. Il terzo fascicolo si distinse proprio per la crescente integrazione di riflessioni antropologiche e scientifiche. Paalen e i suoi collaboratori approfondirono il dialogo con le culture antiche e "primitive". "Come critico incisivo delle teorie freudiane, Paalen cercò nelle culture indigene [...] e nella discendenza del totem la prova di un sistema matriarcale che potesse essere contrapposto alla società patriarcale europea"[11]. In questa fase, *DYN* divenne uno strumento imprescindibile per la diffusione di un nuovo vocabolario visivo e concettuale.

La copertina di *DYN n.3* era illustrata con il logo del progetto [fig. 7]. "[...] un cerchio nero



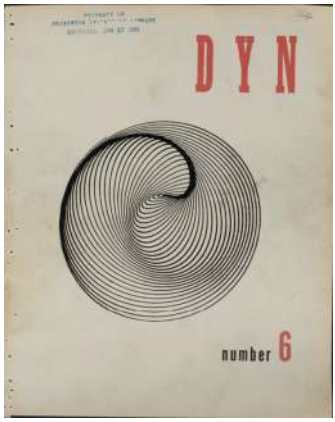


Figura 8. Copertina Dyn 4-5, 31 x 24 cm (1943). Figura 9. Copertina Dyn n.6, 29 x 22,5 cm (1944). © courtesy of the author.

su sfondo giallo intersecato da tre archi parabolici rossi"[12] che conteneva una sottile ma precisa simbologia. Il disegno era già visibile nell'opera di Paalen *Polarités majeures* del 1940, (dipinto che accompagna il primo numero della rivista). "Il simbolo semplice ma potente incarna elementi sia arcaici che futuristici, formando una triade di possibilità nel passato, nel presente e nel futuro, collegate dalla rappresentazione della perfezione attraverso il cerchio per creare un'unità dinamica"[13].

Il quarto e il quinto numero furono riuniti in un'edizione speciale dal titolo *Amerindian Number* (1943-1944) [fig. 8]. Questi due fascicoli, di ottantaquattro pagine, portavano una qualità superiore rispetto ai numeri precedenti, sia per la cura grafica sia per la ricchezza dei contenuti. La pubblicazione si focalizza ancora di più sullo studio e la valorizzazione delle culture precolombiane, in particolare delle popolazioni della costa nord-occidentale americana. Così parla Paalen di quest'arte nel celebre saggio all'interno del fascicolo dal titolo *Totem Art:* "Sulla costa nord-occidentale del continente americano, tra una marea in tempesta e una foresta vergine, si respira un'arte dal profilo di un uccello rapace; maschere, colonne barbariche, danze al chiaro di torcia, miti dell'orca e dell'uccello tuono ci raccontano di una grande vita selvaggia in cui l'uomo e gli elementi, l'uomo e il suo sogno, la bestia e l'uomo si mescolano in guerre e amori senza quartiere."[14]

Attraverso articoli approfonditi e ampie tavole illustrate, il fascicolo rese omaggio a Franz Boas (antropologo tedesco naturalizzato statunitense pioniere degli studi artistici sulla costa nord-occidentale) e alla sua critica al predominio culturale occidentale, sottolineando il valore artistico e simbolico delle opere indigene come espressione di una civiltà integrata. Questa edizione rappresenta il culmine della riflessione antropologica di Paalen, che vedeva nell'arte totemica un modello di sintesi tra vari aspetti della vita sociale e spirituale, anticipando approcci interdisciplinari oggi largamente riconosciuti. L'ultimo fascicolo mantenne alto il livello qualitativo e continuò a esplorare le tematiche che avevano reso celebre la rivista, con particolare attenzione al confronto tra scienza e arte, al surrealismo contemporaneo e alle possibilità inespresse della creazione artistica.

La copertina cambia volto. Il giallo e il rosso lasciano spazio a un disegno stilizzato che raffigura la crescita di una conchiglia [fig. 9]. Questa immagine si ispira agli studi di Sir Theodore A. Cook (1867–1928), autore del libro *The Curves of Life*[15], pubblicato a Londra nel 1914. In quest'opera pionieristica, Cook analizza la spirale — o elica — come forma originaria della crescita e principio universale della vita. La spirale è presente nella struttura delle piante, delle conchiglie, nel corpo umano, così come nella periodicità degli elementi chimici, nelle corna degli animali, nella doppia elica del DNA e persino nella conformazione della nebulosa di Andromeda. Il volume rac-

coglie 426 illustrazioni, esplorando il significato della spirale in natura, arte e scienza, e suggerendo che essa sia alla base della percezione della bellezza.

Questa visione della spirale come forma simbolica della vita trova un eco diretto nella rivista *DYN*. Dedicando ampio spazio all'idea della spirale come archetipo dinamico e come chiave per comprendere l'evoluzione della forma nell'arte e nella natura, *DYN n.6* raccolse contributi che spaziano dall'estetica alla biologia, ponendo la spirale al centro di una nuova visione cosmica, in cui arte, scienza e spiritualità si intrecciano.

La spirale, con la sua curva aperta e il suo moto perpetuo, diventa così un simbolo del divenire e della trasformazione, incarnando l'idea di vita come processo continuo.

Sebbene la vita di *DYN* fosse giunta al termine, questo numero confermò la rivista come punto di riferimento per artisti e teorici che ambivano a ridefinire i confini della cultura visiva e intellettuale del proprio tempo.

Nel complesso, i sei numeri di *DYN* rappresentano un unicum nel panorama delle riviste d'arte moderne. Essi non solo riflettono il fermento creativo e teorico del movimento surrealista, ma aprivano nuovi orizzonti concettuali, anticipando temi e metodologie che sarebbero stati fondamentali nelle successive evoluzioni dell'arte contemporanea. La qualità grafica e contenutistica, unita alla profonda riflessione interdisciplinare, conferì a *DYN* una posizione dominante, rendendola una delle esperienze editoriali più innovative e influenti del suo tempo.

In conclusione, la rivista *DYN* rappresenta un esempio emblematico di come un mezzo di comunicazione possa diventare non solo veicolo di diffusione, ma vero e proprio laboratorio intellettuale e artistico, capace di innovare e ridefinire i confini culturali del proprio tempo. Grazie alla visione di Wolfgang Paalen e alla collaborazione di un ricco network internazionale, *DYN* seppe fondere arte, scienza, antropologia e filosofia, proponendo un surrealismo rinnovato che guardava oltre l'esistente per esplorare il potenziale del possibile. Nonostante la sua breve esistenza, la rivista lasciò un'impronta indelebile nel panorama delle avanguardie del Novecento, contribuendo a plasmare nuove forme di espressione e a valorizzare culture e linguaggi spesso marginalizzati. Oggi, *DYN* rimane una testimonianza preziosa di un'epoca di sperimentazione e apertura, un invito a riflettere sull'importanza dei media come strumenti di trasformazione culturale e artistica.

Figura 10. Wolfgang Paalen, *Study for Totem Landscape of My Childhood,* olio su tela, 55,3 x 38,3 cm, Museum of Modern Art (MoMA) di New York, (1937) © courtesy of the author.

Note

Franca Franchi (a cura di), *Les portes du rêve. 1924-2024: il surrealismo attraverso le sue riviste*, Milano 2024, p. 10.
[2] Andreas Neufert (a cura di), *Wolfgang Paalen, Scenes for a Sorcerer*, San Francisco 2023, p. 11.
[3] Rosalind Krauss, *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art*, Milano 2020, p. 115.
[4] A. Neufert (a cura di), *Wolfgang Paalen, Scenes for a Sorcerer*, cit., p. 11.
[5] Gordon Onslow Ford, *Paalen and Dyn*, in Christian Kloyber (a cura di), *Wolfgang Paalen's DYN: the complete reprint*, Vienna 2000, p. XI.
[6] Ivi. p. XIII.
[7] Lourdes Andrade, *Dyn, a lonely adventure in an "exotic" country. Wolfgang Paalen, editor in México Consejo Nacional para la Cultura y las Artes*, in C. Kloyber (a cura di), *Wolfgang Paalen's DYN: the complete reprint*, Vienna 2000, p. III.
[8] Timur Alexander Krey, *Talking Through Little Mags. The Clandestine Dispute between Wolfgang Paalen and André Breton via DYN and VVV about the Social Role of Art in the Early 1940's*, 2021, p. 7.
[9] Juan Pascual Gay - Philippe Rolland, *La revista Dyn (1942 -1944) sus principales contenidos*, in "Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas", 84 (2004), p. 66.
[10] Dichiarazione presente nella copertina interna del primo numero della rivista *DYN*.
[11] Daniel Garza Usabiaga, *From Hourglass Lying Down to Sleeping Woman: Alice Rahon, Mexico and Dyn's Dissident Surrealism*, in Gallery Wendi Norris (a cura di), *Alice Rahon*, San Francisco 2021, p. 22.
[12] T. A. Krey, *Wolfgang Paalen´s Transnational Art Magazine DYN*, in Stella Rollig - A. Neufert - Franz Smola (a cura di), *Wolfgang Paalen. The Austrian Surrealist in Paris in Mexico*, Vienna 2019, p. 95.
[13] *Ibidem*
[14] Wolfgang Paalen, *Totem Art (DYN n. 4-5)*, in C. Kloyber (a cura di), *Wolfgang Paalen's DYN: the complete reprint*, Vienna 2000, p. 7.
[15] Sir Theodore Cook, *The Curves of Life*, New York 1979.

Contribution subjected to double-blind peer review process by one reviewer and plagiarism check with positive outcome.

Received: 30/03/2025
Approved: 30/04/2025

Papireto IV (2025) - pp. 201-207
ISSN 2974-668X
DOI: 10.57661/papireto/0413

"Forse la bellezza del nostro gioco sta nel rovesciarlo". Itinerari per un differente approccio al monumento storico e all'immagine che un dato tempo dà di sé

Floriana Savino
Libera Accademia di Belle Arti di Rimini

"Perhaps the beauty of our game lies in reversing it". Itineraries for a different approach to the historical monument and the image that a given time gives of itself

Abstract: Surrounded by four mighty bronze lions, in the Plaza del Espolón of the Spanish city of Logroño, the equestrian monument of Baldomero Espartero dominates. The first stone of a commemorative complex with accentuated iconography dates back to February 27, 1872. Moving forward with a leap in time of no small importance, between April and May 2024, the artist Willem de Haan with a majestic stroke of ingenuity has transformed the colossal and untouchable pedestal into a modest and welcoming little house. "The house (which appears to be for sale) adds a human perspective to the monumental representation […] As for my 'privatization' of the monument, I have added a bridge that straddles the surrounding fountain, thus offering the possibility for the inhabitants of Logroño to access a public space that has been untouchable for 130 years of their history". The markedly intellectual, at times ironic and respectfully merciless intervention of de Haan, pushes us to reflect on what could be the most appropriate approach in the presence of monuments, artefacts and iconographies, which tell of historical periods crossed by divisive and complex forces and memories. On the basis of a further and admirable intervention, that for the external renovation of the Palazzo degli Uffici Finanziari in Bolzano ("No one has the right to obey" - from Hannah Arendt), the contribution proposes to address the most recent studies on iconology and iconography in relation to the flow of History and the feelings of multiple collectivities.

Keywords: historical monuments, postcolonial studies, art, sociology, photography

In una recente intervista rilasciata a corredo e introduzione dell'illuminante saggio *Il museo come campo di battaglia*, la politologa e attivista francese Françoise Vergès ha ben richiamato l'attenzione

CC BY ND

sull' immane quantità di siti storico-archeologici danneggiati o integralmente andati perduti sotto il fuoco e le bombe lanciate su Gaza nel corso di quasi due anni di conflitto. Appellarsi pertanto alla storia a tratti magnifica, a tratti complessa e assai variegata dei monumenti che ben caratterizzano e narrano vicende di uomini e città, non può prescindere da un'interrogazione e una riflessione profonda e conscia di sé stessa. Per ogni sera, ad ogni ora o istante passato alla scrivania, a bordo di un treno con posto finestrino, o ancora al più che affezionato tavolo da cucina, lo studioso sa che al di fuori, nel più vicino o geograficamente più lontano, imperversa e scorre la vita. Troppo spesso, di questi tempi, ahimè il disastro. Al che può diventare una grande prova a ostacoli destreggiarsi con il forte rischio di condire una trattazione scientifica con l'essenza di un sentire *in sfumatura* del personale. Prende avvio, pertanto, una lotta serrata con la penna affinché il condensarsi delle parole possa liberarsi da una prima persona, che trasudi prepotentemente d'emozione. Un sentimento di perdita e indignazione sullo stato delle cose, che sembra interrogare sarcasticamente la validità dello studio, della cultura e del ragionamento in un contesto generale che privilegia la forza bruta, la violenza e la sopraffazione di un uomo su di un altro uomo. Mentre la mano traccia e tiene il filo di quanto gli occhi altrui si appresteranno presto a leggere riguardo l'essenza dei monumenti alla gloria umana, nella Striscia di Gaza, baciata con cura dal solo suo mare, ne resta una gran distruzione assieme all'amorevole e incondizionata fedeltà del suo popolo. Mentre una mano seduta comodamente scrive e si dedica alla bellezza del suono delle parole, una giovane donna con in braccio la sua bambina macina chilometri a piedi scalzi per ritrovare il profilo della propria casa. Mentre questo testo, per il tempo della memoria, registra riflessioni sulla natura del monumento storico nella contemporaneità, tra un cumulo di macerie terribili, probabilmente ancora cimitero di corpicini innocenti, gli abitanti di Gaza rincorrono l'essenzialità di un solo mattone riconoscibile, che possa guidarli nel rintracciare, in quell'esatto sito, tracce di ciò che un tempo era casa. E così ripartire, ricostruire.

Nei giorni in cui il contributo prende forma, le sale cinematografiche italiane ospitano il film documentario *No other land,* "premiato a Berlino e candidato agli Oscar". Un'opera magistrale, realizzata da quattro giovani palestinesi e israeliani, sulla demolizione sistematica di molte abitazioni civili nei villaggi della Cisgiordania. Come ha ben scritto Giovanni de Mauro nel suo editoriale per l'*Internazionale* di fine gennaio: "Soldati armati di tutto punto accompagnano le ruspe che senza preavviso tirano giù la casupola in cui vive la famiglia. Nonni, genitori e bambini trascinano fuori materassi e pentole, mettono in salvo pecore e galline. La ruspa compie il suo dovere. Gli abitanti protestano ma non possono fermarla. […] I bulldozer distruggono la piccola scuola per i bambini del villaggio, una betoniera cola del cemento in un pozzo perché non sia più utilizzabile. […] Gli abitanti non hanno scelta, possono trasferirsi oppure accamparsi nelle grotte e, di notte, cercare di ricostruire le case".[1]

Se come ha scritto Antonio Gramsci: "L'indifferenza è il peso morto della storia", questa penna si impegnerà affinché nella splendente affermazione di Umberto Eco, che fa da titolo a questo stesso scritto, possa rintracciarsi la speranza vivifica di un domani tenace e responsabile, che sappia fare a meno di delegare troppa responsabilità a quel tanto annoverato *futuro*, che persino nella potenzialità della sua parola appare sempre troppo lontano.

"Raccomandiamo che due principi guidino l'uso futuro del basamento: che ci siano periodi di vuoto intenzionale e di presenza; che questo sia uno spazio per il dialogo e la conversazione su ciò che conta nella città e per la città, compresa l'eredità della schiavitù transatlantica"[2] – è quanto si legge, fulgidamente, nella raccomandazione scritta dell'associazione accademica *We Are History Commission* a proposito della statua dedicata al mercante (e come si è visto commerciante di schiavi) Edward Colston, nella città di Bristol[3]. Nell'idea di uno spazio, reso finalmente libero per mezzo dell'arte e con la necessaria finalità di apertura

Figura 1. *Monumento a Baldomero Espartero*, Piazza del Espolón, Logroño (Spagna). © Ph. courtesy Miguel Angel Nieto.

al dialogo, ha preso avvio il più che recente progetto spagnolo dell'artista olandese Willem de Haan. Circondata da quattro possenti leoni in bronzo, nella piazza del Espolón della città di Logroño, sul cammino di Santiago di Compostela, padroneggia il monumento equestre dedicato al signore della guerra Baldomero Espartero (Granátula de Calatrava, 27 febbraio 1793 – Logroño, 8 gennaio 1879). La prima pietra di un complesso commemorativo dall'accentuata iconografia è da far risalire al 27 febbraio 1872, giornata certamente non casuale dal momento che il generale, per la ricorrenza, brindava anche al suo compleanno [fig. 1]. Avanzando in un salto temporale di non poco conto, tra aprile e maggio 2024, Willem de Haan con un maestoso colpo d'ingegno ha reso il colossale e intoccabile piedistallo, una modesta e accogliente casetta. [figg. 2-3-4] Come lui stesso ha evidenziato: "La casa (che sembra essere in vendita) aggiunge una prospettiva umana alla monumentale rappresentazione […] Per quanto concerne la mia 'privatizzazione' del monumento, ho aggiunto un ponte che cavalca la fontana circostante, offrendo così la possibilità per gli abitanti di Logroño di accedere ad uno spazio pubblico intoccabile per 130 anni della loro storia"[4].

L'intervento spiccatamente intellettuale, a tratti ironico e *rispettosamente impietoso* di de Haan, spinge alla riflessione su quello che possa essere il più giusto approccio al cospetto di monumenti, artefatti e iconografie, che raccontano di periodi storici percorsi da forze e memorie, divisive e complesse. Rivive in parte nel medesimo anelito di libertà, il frammento attribuito ad un partigiano veneto rimasto anonimo: "Vogliamo distruggere tutti quei ridicoli monumenti del tipo «a coloro che hanno dato la vita per la patria» che incombono in ogni paese e, al loro posto, costruiremo dei monumenti ai disertori. I monumenti ai diser-

Figure 2, 3, 4. Willem de Haan, *Public Monument*, 2024, 645x550x480 cm. (e particolare). © Ph. courtesy of the author.

tori rappresenteranno anche i caduti in guerra perché ognuno di loro è morto maledicendo la guerra e invidiando la fortuna del disertore. La resistenza nasce dalla diserzione".[5]

Sulle ali di *una libertà che è partecipazione*, come cantava Giorgio Gaber, la filosofa e politologa Hannah Arendt, nei giorni del processo a Eichmann, ebbe ad affermare passionalmente: "Nessuno ha il diritto di obbedire". Un'installazione potente, realizzata con luci al neon dal duo artistico Arnold Holzknecht e Michele Bernardi, da qualche tempo è impegnata a

ribadirlo ad ogni tratto fosco del giorno e di un quotidiano collettivamente condiviso. L'opera *si illumina* su di un edificio altamente simbolico, il Palazzo degli Uffici Finanziari di Bolzano, voluto in progettualità (e in nome della propaganda) proprio dalla dittatura italiana e fascista, che consapevolmente si fece partecipe dei più efferati crimini denunciati da Arendt. Come ricorda il professor Tomaso Montanari nel bel saggio *Le statue giuste*, annoverando non a caso anche il progetto installativo trentino: "Prendere sul serio i significati dei simboli nello spazio pubblico è un segno di fiducia – vorrei dire, di amore, verso la possibilità, malgrado tutto, di costruire una democrazia reale. Lo stesso vale per le statue, […] i monumenti del passato: il primo passo è prenderli sul serio […] Chi difende le statue non lo fa perché crede nella storia […] ma perché crede nell'eternità del proprio potere. Chi, invece, contesta le statue non lo fa per cancellare la storia, ma perché vuole costruire una storia, […] che finalmente lo, o la, includa. […] Il miglior esito finale della contestazione delle statue controverse non è la loro cancellazione, ma la loro *ri*-significazione".[6]

Tra gli esempi più mirabili di *risignificazione* a carattere formativo, vi è ancora una volta la scelta proposta da Willem de Haan per il suo temporaneo rifacimento pubblico di un monumento alla gloria eterna: su di un tavolino, che potremmo definire da giardino, posto poco più in là rispetto all'entrata d'ingresso ad una dimora che è nel suo basamento, l'artista olandese offre alla fruizione svariati libri e volumi storici, incentrati sulle guerre carliste, il bombardamento di Barcellona e le lotte per l'indipendenza delle diverse colonie spagnole. [fig. 5] In un fondamentale intervento pubblico, tenuto nel lontano 1882 presso l' Université de la Sorbonne, il filosofo Ernest Renan ebbe a concludere: "L'essenza di una nazione sta nel fatto che tutti gli individui abbiano molte cose in comune, e anche che ne abbiano dimenticate molte altre"[7], ribadendo così quanto di costruito, ed essenzialmente falso, vi sia nei proclami di coloro che, per un personale tornaconto, fanno uso glorioso e propagandistico di un ipotetico passato della purezza e della perfezione intelligibile. Come, difatti, rammenta Salvatore Settis, a proposito di un appello continuo e sempre più superficiale alla natura stessa del *classico*: "Meno sappiamo il greco e il latino, meno leggiamo (anche in traduzione) quelle letterature, e più parliamo dei Greci e dei Romani, ma in modo sempre più sclerotizzato, convenzionale, morto. Quanto più persino gli intellettuali, i filosofi e i saggisti perdono […] la capacità e la voglia di controllare criticamente in prima persona lo spessore e il senso originario dei testi della cultura classica, tanto più accanitamente essi vi cercano una vaga e incontrollata ispirazione, che prende quasi sempre la forma del più arbitrario florilegio, delle citazioni fatte a caso (e tuttavia con valore legittimante)".[8]

Figura 5. Willem de Haan, *Public Monument* (dettaglio), 2024, 645x550x480 cm. © Ph. courtesy of the author.

Non stupisca, allora, che negli anni di massimo consenso del criminoso regime fascista, vi furono intellettuali, gerarchi e finanche professori (realmente convinti o semplicemente 'accorti') che si appellarono a episodi e personaggi specifici della tanto osannata storia della nobile stirpe romana, per farne un racconto

Figura 6. Luca Santese, *Sacra - Here is the temple of the spectrum of hunger*, 2020. © Ph. courtesy of the author.

ostinatamente rimaneggiato da una concezione ideologica del presente. Come ha ampliamente documentato lo studioso Giusto Traina, vittima adorata della *penna baionetta* fascista fu l'imperatore Marco Aurelio Severo Antonino Augusto, conosciuto ai più con il nomignolo Caracalla.

La più grande colpa impuntata all'imperatore fu quella derivante dalla sua propensione al cosmopolitismo. Figlio, infatti, della nobile Giulia Domna, di origine siriana, il giovane Caracalla godette sin da piccolo di un'educazione geograficamente ibrida e dalle imponenti e più ampie vedute. Chiunque si appresti ad approfondire l'argomento potrebbe, a tal proposito, valutare quanta insofferenza vi fosse nei confronti di una donna emancipata e forte come Giulia da parte di una dittatura, che stava argutamente lavorando affinché "le donne del popolo" al sapere libero preferissero il focolare domestico e il lodevole sacrificio di una maternità dai parti continui. Caracalla, per gli intellettuali fascisti, fu colpevole di quella *Constitutio Antoniniana* (212 -213 d.C.) che, per apertura e riconoscimento civico dell'altro, è stata alla base per esempio, "[della] nascita del nuovo Sudafrica dopo la fine del regime di *apartheid*"[9], ispirando uomini eccezionali come Nelson Mandela e Tony Honoré.

In un triste tempo, che vede nuovamente affacciarsi alle porte della storia un senso di precarietà, paura e incertezza, veri progenitori di qualsivoglia forma di ricerca di protezione nella più temeraria e spavalda autorità, occorre ragionare su di un'immagine profonda, a cui riporta la bella penna di Salvatore Settis. Uno dei più grandi storici dell'arte del nostro caotico presente scrive: "[…] forse gli dèi degli Antichi non furono mai immacolati e gelidi come la neve. Forse, al contrario, gli Olimpi non hanno mai rifiutato (non hanno mai smesso) di mescolarsi con gli uomini, e non solo in Grecia. […] Forse invece di inseguire il 'classico' solo sul nevoso Olimpo, sulle vette inaccessibili, dobbiamo cercarlo sulla terra, dargli nome e sostanza ripercorrendone la storia".[10]

La lezione di Settis è stata emozionalmente raccolta dall'artista e fotoreporter Luca Santese, che nelle notti gelide e desolate di una Milano sempre troppo grande, ha raccolto *istantanee fantasma* di tutte quelle donne e uomini costretti a vivere all'ombra di ogni presenza e riscatto. Opere come *Sacra - Here is the temple of the spectrum of hunger* (2020), lontane da ogni perbenismo e dall'ipocrisia di quanti sanno sempre voltarsi dall'altra parte e non guardare, offrono alla vista l'epidermica sofferenza di quanti non hanno diritto alla parola, all'opportunità della scelta, alla dignità di una casa [fig. 6]. Lontano anni luce da ogni vuoto proselitismo, Santese spinge il buon visitatore della domenica al cospetto di un disdicevole quotidiano, che con ogni probabilità al di fuori, oltre le mura splendenti della bella galleria d'arte incontrerebbe solo indifferenza o la totale avversione. In un impianto compositivo, che sa evocare per taglio e tocchi di splendore il *Ritrovamento del corpo di San Marco* (1562-1566) del Tintoretto, il fotoreporter illumina una storia del margine: "Milano, senza vita, si sdraia sul terreno della razionalità e della sua

rappresentazione […] Ma il mondo è solenne, e sa guardare potentemente sé stesso. Lo spazio è predatore e preda, il tempo è assenza. Le cose diventano sacre a confondere i mortali. Rimangono solo i bambini, i poeti e i pazzi, pericolosi eroi del Sacro […]".[11]

L'evocazione di un sacro che è prima di ogni altra cosa sentita partecipazione, sulla scorta della progettualità adoperata da Santese, incontra i frammenti letterari per tempo raccolti da Mario Tronti e oggi ospitati nel libro *volutamente* postumo, dal titolo *Il proprio tempo appreso col pensiero.* Collezionando intellettualmente passi tratti dalla *Secolarità sacra* di Raimon Panikkar, il grande padre dell'operaismo italiano annota: "È sempre rischioso elaborare un sistema ideale e quindi immaginare il ruolo del tempio perfetto. Il tempio deve poter 'funzionare' a tutti i livelli e in ogni condizione. […] Per evitare fraintendimenti preciso subito che mi piacerebbe usare il termine *tempio* sempre come predicato, non come soggetto. In altre parole, quando affermo che il tempio è un luogo di incontro tra le persone e non una sede per i riti, intendo dire che, ovunque avvenga un autentico incontro, ovunque si celebri un'autentica festa, là è il tempio, il convergere del Divino e dell'Umano"[12].

Ai piedi di un colonnato che brilla come una rovina, "lo spazio è la dimora e il tempo la [sua] grandezza".[13]

Riferimenti bibliografici

Antonio Gramsci, *Odio gli indifferenti*, Milano 2011; Michael Hardt, Antonio Negri, *Impero. Il nuovo ordine della globalizzazione*, Milano 2001; Tomaso Montanari, *Le statue giuste,* Bari 2024; Raimon Panikkar, *Secolarità sacra*, Milano 2020; Ernst Renan, Giovanni Belardelli (a cura di), *Che cos'è una nazione?,* Roma 2019; Edward W. Said, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente,* Milano 2013; Salvatore Settis, *Futuro del classico,* Einaudi 2004; Olúfẹ́mi O. Táíwò, *La cattura delle élite. Come le identità oppresse vengono strumentalizzate dal potere*, Roma 2024; Giusto Traina, *I Greci e i Romani ci salveranno dalla barbarie,* Bari 2023; Mario Tronti, *Il proprio tempo appreso col pensiero. Scritto politico postumo,* Milano 2024.

Note

[1] Giovanni De Mauro, *Resistenza,* in «Internazionale», 1599, a. 32 (2025), p. 3.
[2] Comunicato We are Bristol History Commission, estate 2021, in Tomaso Montanari, *Le statue giuste,* Bari 2024, p. 13, link: https://www.bristol.gov.uk/files/documents/1825-history-commission-full-report-final/file (consultato il 31/03/2025 ore 11:54).
[3] Per ulteriori approfondimenti sulla lunga vicenda, che vede protagonista la statua un tempo celebrativa dedicata a Colston, si rimanda a T. Montanari, *Le statue giuste*, cit.
[4] Si rimanda a quanto l'artista dichiara, a proposito del progetto installativo, nel suo sito ufficiale, link: https://www.willemdehaan.be/ (consultato il 31/03/2025 ore 11:55).
[5] *Anonimo partigiano*, Venezia 1943, in Michael Hardt, Antonio Negri, *Impero. Il nuovo ordine della globalizzazione*, Milano 2001, p. 197.
[6] Tomaso Montanari, *Le statue giuste,* cit., pp. 15-90.
[7] Ernst Renan, Giovanni Belardelli (a cura di), *Che cos'è una nazione?*, Roma 2019, p. 12.
[8] Salvatore Settis, *Futuro del classico*, Torino 2004, pp. 4-5.
[9] Giusto Traina, *I Greci e i Romani ci salveranno dalla barbarie*, Bari 2023, p.81.
[10] S. Settis, *Futuro del classico*, cit., pp. 10-11.
[11] Dalla dichiarazione d'artista.
[12] Raimon Panikkar, *Secolarità sacra,* Milano 2020, pp. 297-298.
[13] Dalla dichiarazione d'artista.

Contribution subjected to double-blind peer review process by one reviewer and plagiarism check with positive outcome.

Received: 29/07/2025
Approved: 26/10/2025

Papireto IV (2025) - pp. 209-218
ISSN 2974-668X
DOI: 10.57661/papireto/0414

Dispositivi e Nachleben nelle opere di Andrea Di Marco

Alessandro Pinto
Accademia di Belle Arti di Palermo

Devices and Nachleben in the works of Andrea Di Marco

Abstract: This paper aims to analyze the artistic production of Andrea Di Marco (Palermo, 1970-2012), focusing on the role played by visual devices in the pictorial process, particularly photography and slide projectors, and on the artist's archive of photographic images, which form the basis of his figurative painting. The study aims to explore the relationship between image and picture that informs his work. Reflecting on Di Marco's oeuvre means adopting a perspective that considers his works as mixed media, in which cultural aspects linked to both context (internal and external to the image) and practices converge and are expressed. From this perspective, the Palermo-born painter's paintings are metapictures; they do not simply represent themselves or what is perceived in them, but question the very nature of the image. The artist took photographs and projected the resulting slides in the darkness of his studio, transformed into a sort of darkroom, and from these projections he produced the pictorial image. It's an extremely dense method that unfolds in the transitions between different mediums through different gazes and visions. In the pictorial transfiguration, from the photographed object to its rendering on the canvas, iconographic latencies emerge, understood as "Nachleben", survivals of visual motifs linked to both painting and photography.

Keywords: Andrea Di Marco, painting, slide, Nachleben

È alla fine degli anni Novanta che Andrea Di Marco (Palermo, 1970-2012) si afferma nel panorama artistico italiano insieme ad altri tre pittori con i quali condivide affinità generazionali e poetiche. La critica individua da subito in questo nucleo una specificità tematica e culturale tale da coniare per essi la definizione di "Gruppo di Palermo" e più tardi "Scuola di Palermo"[1]. Sono pittori che si cimentano con la figurazione, quasi una controtendenza nel panorama artistico dell'epoca, espressa con una rigorosa pittura ad olio. Ai quattro – oltre Di Marco il gruppo include Alessandro Bazan, Francesco De Grandi e Fulvio Di Piazza – la critica ricono-

Figura 1. Diapositive di Andrea Di Marco, screenshot da video "Diario di un viaggio comune"; Figura 2. Diaproiettore usato da Andrea Di Marco, id.; Figura 3. Andrea Di Marco in un momento di diaproiezione al buio, id.; Figura 4. Andrea Di Marco mentre dipinge al buio, id. © courtesy Archivio Andrea Di Marco

sce il merito di aver rivitalizzato la scena artistica palermitana[2] e, nella loro estetica evidenzia la sovrapposizione e mescolanza di un repertorio popolare, fatto di "storie noir, a fumetti, visionarie o iperrealistiche e dall'altro l'utilizzo di un linguaggio colto e antico"[3]. Nel corso degli anni, i quattro si sono distinti maggiormente per le rispettive carriere individuali piuttosto che per un'attività artistica collettiva continuativa. Sono state solo tre, infatti, le esposizioni che li hanno visti riuniti in un'unica mostra; l'ultima delle quali si è tenuta nel 2018[4], sei anni dopo la prematura scomparsa di Andrea Di Marco. Nei vent'anni circa di carriera di Di Marco si assiste, intorno al duemila, a una virata tecnica e formale verso un processo artistico consolidato su più livelli[5] [figg. 1-4]. Il primo momento di questo processo è l'utilizzo del mezzo fotografico: i soggetti delle sue opere provengono da foto scattate dall'artista stesso dal vivo, *en plein air*. Queste, in forma di diapositive, vengono proiettate sulla tela diventando base per la pittura. La fotografia, dunque, è il mezzo che gli suggerisce i soggetti delle sue opere e, in parte, la composizione dell'immagine, la struttura interna dei suoi dipinti. Il secondo momento del processo artistico è la proiezione dell'immagine fotografica: sviluppata su diapositiva, per mezzo di un proiettore l'immagine viene riflessa direttamente sulla tela (o carta) appesa a una parete dello studio. In questa fase luce e buio sono le condizioni necessarie: il buio annulla gli oggetti dell'atelier di Di Marco e la luce focalizza lo sguardo sull'immagine proiettata. Il terzo momento del processo, più un procedere in realtà, è l'azione sulla tela, fatta di pennellate ora grasse ora leggere, spatolate, di colori ad olio, di movimenti di polso e dita e di momenti di osservazione, un procedere dentro l'immagine e dentro la memoria pittorica che termina con la trasfigurazione dello scatto in una pittura analogica e non mimetica. Ogni momento di questo processo implica però anche fasi arbitrarie e non lineari, oltre a valori circostanziali legati alla progettualità dell'opera, come dimostra la raccolta degli scatti fotografici dal vivo, che negli anni sono andati a comporre un corpus vastissimo di diapositive, e la conseguente selezione dell'immagine da questo archivio[6].

Una costante, quindi, nella produzione di Di

Figura 5. Andrea Di Marco, Diapositiva n. 150; Figura 6. Id., Diapositiva n. 144; Figura 7. Id., Diapositiva n. 143; Figura 8. Id., Diapositiva n. 578. © courtesy Archivio Andrea Di Marco

Marco è data dall'uso del diaproiettore, un dispositivo che, insieme alla luce e al buio, affonda le radici nella nascita stessa della nozione di rappresentazione artistica. A partire dal mito della caverna descritto da Platone, nel corso dei secoli molti artisti si sono confrontati con l'utilizzo degli strumenti ottici e con il loro perfezionamento, e molti pensatori hanno discusso le teorie e le idee alla base del loro utilizzo. Si pensi a Brunelleschi, Leonardo, Dürer, Alberti, Vermeer e Canaletto, e in seguito Cartesio, Locke, Keplero, Newton e Goethe - rimane celebre e controversa la lista dei pittori redatta da David Hockney[7] – sino ai contributi più recenti dei *visual studies* che ne hanno tracciato l'archeologia[8]. Il minimo comun denominatore delle descrizioni degli strumenti e delle loro evoluzioni registrate nelle diverse epoche sono l'immagine, la luce proiettiva in un luogo buio e il supporto su cui termina la proiezione, ovvero gli elementi essenziali della *camera obscura*. "Per camera obscura s'intende uno spazio buio, in cui gli oggetti esterni esposti alla luce sono rappresentati sulla carta, o su di una qualsiasi superficie bianca… Conducono tutti codesti ordigni a meglio conoscere, e a rappresentare la natura"[9].

Questo procedere nelle immagini porta a considerare le opere di Di Marco come *mixed media*[10], non semplicemente per l'uso di medium differenti nella produzione delle opere, ma in virtù di una riflessione più profonda sulle interazioni tra diversi tipi di media (fotografia, diapositiva, pittura). Alla base di questo concetto vi è la distinzione di Mitchell tra *image* e *picture*[11]. Per *picture* si intende la realizzazione materiale di un'immagine, mentre l'*image* è ciò che esiste al di là della sua materialità, qualcosa che le può sopravvivere o realizzarsi in altri *picture*. Nel caso dell'opera di Di Marco, l'*image* è quella intercettata e poi colta dall'apparato fotografico, come lo è anche la proiezione transitoria dal diaproiettore, *picture* sono invece la diapositiva e il terminale pittorico del suo processo.

Le diapositive [figg. 5 - 8] rivelano la tensione tra *image* e *picture*. Di Marco fotografa un

Figura 9. Andrea Di Marco, *Motofantasma*, olio su tela, cm 140x220, collezione privata (2006). © courtesy Archivio Andrea Di Marco

soggetto in diversi momenti, ne osserva i cambiamenti causali e quelli attesi, ritorna più volte sulla stessa posizione. Delle quattro diapositive [figg. 5 - 8] il pittore sembra scegliere la n. 578 [fig. 8] per realizzarla pittoricamente nell'opera *Motofantasma* (2006) [fig. 9]. Questa diapositiva, infatti, si avvicina alla sua idea di pittura, in essa sono più visibili le tensioni tra i volumi e le tracce di gesti negli oggetti e la luce che da destra irrompe nella scena fagocitando gli elementi rendendo dinamica la plasticità degli oggetti. I teli che coprono i motori mostrano i segni di un'azione passata e in divenire. Le quattro diapositive non vanno intese in un ordine diacronico, ma in una sequenza orizzontale e sincronica che si realizza in un'unica opera capace di rendere visibile l'implicito, tanto le azioni legati agli oggetti – la copertura dei teli e il diffondersi della luce - quanto il movimento stesso e l'azione di chi l'osserva, come se *Motofantasma* fosse il risultato della sovrapposizione in unico *picture* di diverse immagini e momenti di una sola visione.

Dal 2000, l'opera di Di Marco si realizza attraverso questo metodo, coincidendo anche con un'altra svolta: la sua rappresentazione pittorica tralascia del tutto la figura umana per concentrarsi su oggetti comuni come saracinesche, motori, macchine e piccoli veicoli di trasporto (celebre la sua serie di motocarri Ape[12]), alberi. Questi sono perlopiù colti in squarci di periferie, parchi urbani e campagne, in un *landscape* e *townscape* entropico di scorie e detriti anonimi e nascosti. La riconoscibilità dei soggetti dipinti ha fatto accostare le opere di Di Marco a vari fotografi, da Eugène Atget degli scatti di una Parigi che si stava velocemente trasformando in metropoli, fino a Luigi Ghirri[13] e ai coniugi Becher della scuola fotografica di Düsseldorf. Nel caso di Luigi Ghirri, più che a una comunanza di soggetti sembra esserci un'adesione a una *Weltanschauung* ben espressa nell'introduzione al volume *Viaggio in Italia* che raccoglie gli scatti di 20 fotografi: "Così il problema era di porsi di fronte al paesaggio come luogo ignorato e quindi emarginato, escluso, una ricerca dell'Italia dei margini, dell'ambiguità, del finto, del doppio, dell'Italia sostanzialmente esclusa"[14]. Oggetti senza pretese in scorci anonimi, comuni e marginali, come in *Motofantasma*. Questi elementi sono scelti da Di Marco perché l'*image* incorpora motivi iconografici di lunga tradizione che, nella trasfigurazione pittorica, vengono restituiti alla memoria stratificata del medium. Il titolo dell'opera, la parola fantasma apposta a moto, apre a una diretta interpretazione: le quattro moto e la loro conformazione vengono annullate dai teli che le coprono diventando φάντασμα, ovvero apparizioni evanescenti di oggetti la cui materialità è stata sottratta, rendendoli carichi di significati latenti e inaccessibili e implicandone la loro emersione. Il telo, e qualsiasi sua variante, trascende la sua mera funzione descrittiva per diventare un elemento di riverbero e riemersione della reminiscenza della pittura e delle sue risonanze in altri medium. Una delle possibili genesi del motivo del telo è stata rintracciata[15] nell'episodio della disputa tra Zeusi e Parrasio [fig. 10] narrato nella *Storia Naturale* di Plinio il Vecchio: "Si dice che costui (Parrasio) sia venuto in competizione con Zeusi, il quale presentò un dipinto raffigurante acini d' uva: erano riusciti così bene, che alcuni uccelli volarono fin sulla scena […] Lo stesso Parrasio, a sua volta, dipinse un drappo, ed era così realistico che Zeusi lo sollecitò a rimuoverlo, in modo che si potesse vedere il quadro"[16].

Un *trompe-l'oeil,* quello di Parrasio, che sorprende Zeusi in virtù del cortocircuito semantico in cui l'elemento tessile rappresentato, il drappo, pur essendo un'illusione bidimensio-

Figura 10. Matthaus Merian d. A., *Zeuxis und Parrhasios*, illustrazione in: Johann Ludwig Gottfried, *Historische Chronica*, Frankfurt am Main, (1674); Figura 11. Giotto, *Giudizio Universale* (part.), Padova, Cappella degli Scrovegni (1303-1305). © José Luiz Bernardes Ribeiro; Figura 12. Rembrandt (bottega), *Cena in Emmaus*, olio su tela, Copenaghen, Statens Museum for Kunst (1648); Figura 13. Tiziano, *Ritratto del Cardinale Filippo Archinto*, olio su tela, Philadelphia, Museum of Modern Art (1558).

nale, *inganna* la percezione visiva e aptica, creando una discrepanza tra la natura ontologica dell'opera d'arte (bidimensionale) e la sua apparenza fenomenica (tridimensionale e tattile). Il motivo del velo trova una significativa occorrenza nella figura della Veronica e nel culto della *vera icon*, ovvero il telo bianco su cui sarebbe rimasto impresso il volto di Cristo rivelandosi come un'immagine *acheiropoietica*, un'immagine divina non manufatta. Il culto della *vera icon* viene promosso da Innocenzo III[17] divenendo in breve tempo un tema centrale nella riflessione teologica e nell'immaginario artistico. Numerosi artisti, infatti, si cimentarono con tale soggetto, offrendone interpretazioni molteplici. Il velo – a partire dunque dalla Veronica, ma anche dalla Sacra Sindone e dal Mandylion[18] – assume un valore simbolico e teologico di soglia: esso diviene dispositivo mediale capace di congiungere il visibile con l'invisibile, il mondo terreno con la dimensione sacra, il noto con ciò che resta ignoto, si pensi al cielo dispiegato ne *Il Giudizio Universale* di Giotto nella Cappella degli Scrovegni (1303-1305) [fig. 11] o al Rembrandt (bottega) della *Cena in Emmaus* (1648) [fig. 12].

Nella celebre serie degli *screaming pope* di Francis Bacon, l'artista irlandese propone degli studi sul *Ritratto di Innocenzo X*. In *Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X* (1953), in particolare, la distorsione che attua Bacon della figura del papa è un'operazione di condensazione della ritrattistica papale che va ben oltre l'opera di Diego Velazquez a cui fa riferimento il quadro. Laddove quest'ultima esaltava la solennità del papa – secondo l'esempio del ritratto di Papa Giulio II (1511) realizzato da Raffaello – attraverso una rappresentazione descrittiva dei tratti fisici e caratteriali del Pontefice, lo studio di Bacon ne rivela l'orrore che si cela dietro il potere nell'urlo tirannico dalla bocca spalancata del pontefice, la cui figura, come del resto l'immagine tutta, è scandita da un velo e dalle pieghe che rievocano un'altra opera, *Il Ritratto del Cardinale Filippo Archinto* (1558) di Tiziano [fig. 13].

Il motivo del velo o del drappo, nelle sue molteplici declinazioni formali e valenze simboliche, trova un'ulteriore e rilevante articolazione in quelle opere che lo associano alla figura di spalle, la *Rückenfigur*, motivo iconografico che attraversa trasversalmente la tradizione pittorica occidentale, assumendo di volta in volta significati diversi a seconda del contesto culturale e dell'intento espressivo. Tale convergenza tra il velo e la *Rückenfigur* si riscontra in maniera particolarmente significativa in artisti come Arnold Böcklin e Giorgio de Chirico[19]. Nel dipinto *Odysseus und Kalypso* (1983) di Böcklin, ad esempio, la figura di spalle, spesso avvolta in un panneggio, diviene strumento di sospensione narrativa e di evocazione mitica, mentre in *L'Enigma dell'oracolo* (1911) di De Chirico il drappo accentua l'alone di mistero che circonda la scena, contribuendo a quella dimensione di enigmaticità e silenzio che caratterizza la poetica metafisica dell'artista. In entrambe le opere, il velo e la postura retroversa della figura operano come dispositi-

Figura 14. Christo and Jeanne-Claude, *Le Pont Neuf emballé*, Parigi, Le Pont Neuf (1985). © Michel Bourdais; Figura 15. Andrea Di Marco, Diapositiva n. 648; Figura 16. Andrea Di Marco, *Sebastiano*, olio su tela, cm 180x145, collezione privata (2009). © courtesy Archivio Andrea Di Marco.

vi di distanziamento e di rinvio contribuendo a rafforzare l'ambiguità percettiva e metafisica della figura e agendo come mediatore tra visibile e invisibile, presenza e assenza. Tale associazione evolve e si intensifica nelle ricerche artistiche delle avanguardie e delle neoavanguardie del Novecento, dove il velo/drappo diviene elemento fondante di molteplici pratiche plastiche e installative. A partire dalle sperimentazioni concettuali di Max Ernst, Marcel Duchamp, fino agli interventi su scala ambientale di Christo e Jeanne-Claude[20] [fig. 14], il velo assume una valenza estetica e critica che interroga i concetti di occultamento, rivelazione e temporalità, trasformandosi in vero e proprio segno della modernità artistica.

Motofantasma incorpora il motivo del velo attraverso un'attenta e sapiente operazione di sintesi formale e concettuale, che condensa al proprio interno le diverse declinazioni storiche e simboliche di questo elemento. Tale elaborazione attraversa il pensiero mimetico occidentale dalle radici — come nel celebre aneddoto della competizione tra Zeusi e Parrasio, emblema della tensione tra verità dell'apparenza e illusione ottica — fino alle esperienze concettuali del XX secolo, in cui il velo assume un ruolo critico, riflessivo e metalinguistico. L'opera si pone così come un dispositivo stratificato, *mixed*, in cui la dimensione del celare e del rivelare non è solo figurativa, ma diventa anche epistemologica, interrogando la natura stessa della rappresentazione e la sua funzione nel contesto contemporaneo.

Anche dell'opera intitolata *Sebastiano* (2009) esistono diverse diapositive. La diapositiva n. 648 [fig. 15] comparata con la sua trasposizione pittorica [fig. 16] consente di evidenziare uno scarto significativo tra i due linguaggi espressivi. Se la fotografia, attraverso una composizione frontale, rivela con chiarezza i rapporti spaziali tra gli elementi — l'albero al centro, la vegetazione retrostante, le costruzioni sullo sfondo — la pittura opera una trasfigurazione formale e semantica di tali relazioni, spingendole verso una dimensione espressiva più intensa e simbolicamente carica. Nel dipinto, la centralità dell'albero viene esasperata non solo dalla sua posizione dominante, ma anche dalla costruzione plastica del tronco, che sembra poggiare su un basamento, quasi un plinto o piedistallo, accentuando la tensione visiva alla base. Tale tensione è ulteriormente amplificata dal gioco delle ombre: linee oblique che, partendo dai margini del quadro, convergono verso il centro in un lieve ma percettibile moto ascendente, guidando lo sguardo dell'osservatore e trasformando la spazialità razionale della fotografia in una composizione dinamica e carica di pathos. Il passaggio dal linguaggio fotografico a quello pittorico implica, dunque, una ridefinizione dei valori percettivi. Nella diapositiva n. 648 [fig. 15], i dettagli appaiono nitidi e analitici: le

Figura 17. Andrea Mantegna, *San Sebastiano*, Parigi, Museo del Louvre (ca. 1475) © Louvre; Figura 18. Sandro Botticelli, *San Sebastiano*, Gemäldegalerie, Berlino (1473); Figura 19. Antonello da Messina, *San Sebastiano*, Dresda, Gemäldegalerie (1478). © Gemäldegalerie.

fronde dell'albero, la vegetazione oltre il muro, le costruzioni sul lato destro dell'immagine vengono restituiti con esattezza morfologica. Al contrario, nella trasfigurazione pittorica, la stesura del colore agisce come un velo che avvolge l'intera superficie, attenuando la definizione dei contorni e sublimando la rappresentazione naturalistica in una visione emozionale.

Come nel caso di *Motofantasma*, anche in *Sebastiano* il titolo assume una funzione ermeneutica, orientando fin da subito la lettura dell'immagine e suggerendo una chiave interpretativa. L'opera si colloca all'interno di una più ampia serie di lavori incentrati sulla figura di San Sebastiano, soggetto iconografico di lunga tradizione, profondamente radicato nella storia dell'arte occidentale. Tale figura è stata infatti interpretata da alcuni tra i maggiori maestri del Rinascimento, tra cui Andrea Mantegna (nel 1475 circa), Sandro Botticelli (1473) e Antonello da Messina (1478), che ne hanno offerto versioni emblematiche.

L'impianto iconografico delle tre opere è simile, un giovane è in agonia, trafitto da frecce. L'opera di Mantegna [fig. 17] è dominata da un forte senso di plasticità e monumentalità. Il corpo di Sebastiano, rigorosamente ancorato a una colonna classica, appare come una statua vivente, immersa in un paesaggio architettonico in rovina che richiama l'antichità greco-romana. Diversamente, Botticelli offre una visione più idealizzata e raffinata del martire [fig. 18]. Il corpo di Sebastiano, pur trafitto dalle frecce, si erge in una posa quasi aggraziata e priva di torsione drammatica, collocandosi su uno sfondo architettonico quasi scenografico. La versione di Antonello da Messina [fig. 19] colloca il santo in piedi al centro di una piazza cittadina, circondato da edifici prospettici e piccole figure che animano la scena. Le opere fanno riferimento al celebre episodio in cui San Sebastiano viene condannato a morte per frecce per aver confortato due compagni cristiani in carcere. Nell'*Acta Sancti Sebastiani*, il santo, però, non è descritto come un giovane, ma come un saggio anziano[21] e tale viene raffigurato nei mosaici della Basilica di Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna (527–565) e nella Basilica di San Pietro in Vincoli a Roma (682). L'iconografia di San Sebastiano come giovane si impone nel Rinascimento quando il corpo del santo viene associato a figure atletiche che rievocano gli eroi dell'arte classica[22], accostamento suggerito dalla stessa opera del Mantegna che pone il santo legato a una colonna greca. Argan riconosce un parallelismo tra il supplizio di San Sebastiano del Mantegna e di altre figure classiche, in particolare Prometeo[23]. Dal punto di vista simbolico e narrativo[24] le vicende di Prometeo e di San Sebastiano presentano elementi in comune. Entrambe

Figura 20. Coppa a figure nere di tipo beotico (?) proveniente da Atene (ca. 500 a.C.) © Bibi Saint-Paul; Figura 21. Coppa laconica, proveniente da Cerveteri, attribuita al Pittore di Arkesilas, Roma, Museo Gregoriano Etrusco (556-550 a.C.); Figura 22. Arnold Böcklin, *Prometeo*, olio su tela, cm 115 x 150, Modena, Collezione di arte Barilla Modena (1882).

le figure vengono condannate per aver trasgredito un ordine superiore: Prometeo per aver sfidato Zeus donando il fuoco all'umanità, San Sebastiano, invece, elargisce un conforto spirituale irradiato da una luce accecante. Entrambi vengono legati e resi inermi, esposti alla violenza come corpi sacrificali: Prometeo viene trafitto dal becco dell'aquila che quotidianamente gli divora il fegato; Sebastiano è trafitto dalle frecce. Infine, un destino di sopravvivenza al supplizio accomuna i due personaggi: Prometeo viene liberato da Eracle; Sebastiano, secondo la tradizione agiografica, sopravvive miracolosamente alla prima esecuzione grazie alle cure di Sant'Irene. Secondo questa prospettiva, la *Pathosformel*[25] del supplizio di San Sebastiano può essere letta come una *Nachleben*[26] della figura mitica di Prometeo, il cui tormento era già stato codificato visivamente nella pittura vascolare dell'antica Grecia [figg. 20-21]. Tale lettura si inserisce nel quadro teorico elaborato da Aby Warburg, che con il concetto di *Nachleben der Antike* — ovvero "sopravvivenza dell'antico" — ha evidenziato come immagini, gesti e simboli non scompaiano con il mutare dei contesti storici, ma continuino a vivere, trasformandosi e adattandosi a nuovi significati. Per Warburg, le immagini non sono entità statiche, ma vettori di memoria culturale capaci di attraversare i secoli, riemergendo in forme riconoscibili anche in epoche profondamente distanti da quelle originarie. Una delle manifestazioni più significative di questo fenomeno è rappresentata dal concetto di *Pathosformel*: formule visive ed espressive che condensano emozioni intense e che, pur mutando il loro contesto culturale, mantengono una forza comunicativa originaria. Nel caso specifico, l'immagine del corpo legato e trafitto — che accomuna Prometeo e San Sebastiano — costituisce una *Pathosformel* archetipica: una postura di sofferenza e resistenza che attraversa il tempo, incarnata in esempi diversi di martirio. L'iconografia cristiana del martire Sebastiano, soprattutto a partire dal Rinascimento, riattualizza in chiave religiosa e spirituale un'immagine che affonda le sue radici nella cultura visiva classica. Il gesto del corpo esposto, la tensione dinamica tra immobilità e violenza, la figura trafitta: tutti questi elementi contribuiscono a configurare una forma visiva carica di pathos, che conserva – pur nella trasformazione – l'eco profonda del mito originario.

In questa prospettiva, il *Sebastiano* di Di Marco – l'albero martirizzato, inglobato nel tessuto del cemento urbano – si configura come una rappresentazione del *Nachleben*. L'opera assume infatti la forma espressiva del supplizio, evocando sia la figura mitica di Prometeo che quella cristiana di San Sebastiano. Un altro elemento sembra aggiungersi a questo, nel *Prometeo* (1882) di Arnold Böcklin [fig. 22], il titano, ritratto come una figura colossale distesa su una rupe, appare talmente fuso con l'elemento naturale da essere quasi inglobato nella pietra stessa. Questo effetto è accentuato da una tavolozza cromatica che accomuna il corpo del titano alla roccia, creando una tensione visiva e simbolica che rende indistinto il confi-

ne tra carne e natura, tra soggetto e supplizio.

In termini warburgiani si tratterebbe di una *Verleibung*[27], di una incorporazione di un motivo da un contesto a un altro, una reificazione che troviamo anche nella celebre versione di Franz Kafka del Prometeo.

"Di Prometeo si narrano quattro leggende: secondo la prima, poiché aveva tradito gli dei per gli uomini, fu incatenato al Caucaso, e gli dei mandavano delle aquile a divorargli il fegato, che continuamente ricresceva. Nella seconda, Prometeo per il dolore dei colpi di becco si addossò sempre più alla roccia fino a diventare una sola cosa con essa. Secondo la terza, nei millenni il suo tradimento fu dimenticato, dimenticarono gli dei, le aquile, lui stesso. Secondo la quarta, ci si stancò di lui che non aveva più ragione di essere. Gli dei si stancarono, si stancarono le aquile, la ferita, stanca, si chiuse. Restò l'inspiegabile montagna rocciosa. La leggenda tenta di spiegare l'inspiegabile. E dal momento che proviene da un fondo di verità, deve finire nuovamente nell'inspiegabile"[28].

La seconda *Sage* offre una lettura dell'opera di Böcklin e, al contempo, fornisce una chiave interpretativa per comprendere l'incorporazione del santo nell'albero nel *Sebastiano* di Di Marco: il corpo del martire non si limita a essere legato all'albero, ma finisce per confondersi e fondersi con esso, in un processo di metamorfosi ovidiana e assorbimento che richiama la tensione plastica e simbolica già presente nella rappresentazione del Prometeo böckliniano. Questa fusione tra carne e natura si configura come un ritorno all'origine del supplizio, in una circolarità che, come suggerito da Kafka, riporta la fine al punto esatto in cui tutto ha avuto inizio: l'albero stesso, non più semplice elemento o *staffage* della scena del martirio, ma matrice e dimora del corpo sofferente, luogo di inizio e compimento del dolore.

Note

Alessandro Riva, *Quattro artisti fuori strada*, in: *Palermo Blues*, catalogo della mostra (Palermo, Cantieri Culturali alla Zisa), Varese 2001, p. 20.

[2] Sergio Troisi, *La scuola di Palermo. Orografie della città sospesa*, in: Sergio Troisi - Alessandro Pinto (a cura di), *La Scuola di Palermo*, catalogo della mostra, (Palermo, Museo di Arte Contemporanea Belmonte Riso), Palermo 2018.

[3] Chiara Canali, *Nuova Figurazione Italiana: La risensibilizzazione nella ricerca di fine millennio*, in Chiara Canali (a cura di), *Nuova Figurazione Italiana. To be continued …,* catalogo della mostra, (Bollate, Fabbrica Borroni), Cinisello Balsamo 2007 p. 16.

[4] Si fa riferimento alla mostra *La Scuola di Palermo* già citata in nota 2.

[5] Sul metodo pittorico di Andrea Di Marco si veda il video "Diario di un viaggio comune" da un'idea di Giulia Ingarao e Andrea Di Marco, realizzato da ComplotVideobase e documentato in *Almanacco o diario per il diletto comune*, catalogo della mostra, a cura di Beatrice Buscaroli (Palermo, Galleria d'Arte Moderna Empedocle Restivo), Cinisello Balsamo 2011, p. 56.

[6] L'Archivio Andrea Di Marco conta all'incirca quattromila diapositive conservate secondo l'ordine datogli dall'artista.

[7] David Hockney, *Secret Knowledge: Rediscovering the lost techniques of the Old Masters*, New York 2006.

[8] Michele Cometa, *Archeologie del dispositivo. Regimi scopici della letteratura*, Cosenza 2016.

[9] Francesco Algarotti, *Saggio sopra la pittura*, in *Opere del Conte Algarotti Cavaliere dell'Ordine del Merito e Ciamberlano di S.M. il Re di Prussia*, vol. III, Cremona 1778, p. 66.

[10] W. J. Thomas Mitchell, *Image Science: iconology, visual culture, and media aesthetics*, Chicago and London 2015, p. 16.

[11] Ivi, p. 18.

[12] Pochi mesi dopo la morte di Andrea Di Marco il Comune di Palermo colloca sul molo Salem della Cala di Palermo "Apebianca", un monumento alla pittura dell'artista palermitano realizzato sulla base di un progetto dello stesso Di Marco.

[13] Helga Marsala, *La solitudine degli oggetti. Scrutando la verità in pittura*, in: *Almanacco o diario per il diletto comune*, cit., p. 57 e S. Troisi, *La tenace chiarezza delle cose, Strategie per un inventario*, in: Sergio Troisi - Alessandro Pinto (a cura di), *Pegno*, catalogo della mostra, (Palermo, Palazzo Branciforte), Palermo 2023, p. 27.

[14] Arturo Carlo Quintavalle, *Appunti*, in: Luigi Ghirri - Gianni Leone - Enzo Velati (a cura di), *Viaggio in Italia*, Alessandria 1985, p. 10.

[15] Victor I. Stoichita, *Der Vorhang des Parrhasios. Das Bild der Ähnlichkeit von Giotto bis Magritte*, in Beat Wismer - Claudia Blümle (a cura di), *Hinter dem Vorhang. Verhüllung und*

Enthüllung seit der Renaissance – von Tizian bis Christo, catalogo della mostra, Düsseldorf 2016, p. 67.
16 Plinio Il Vecchio, *Storia Naturale*, vol. V, Torino, 1988, p .645.
17 Ettore Napione, *La funzione religiosa dell'arte: Cristo e l'artista nel medioevo*, in Marina Benedetti (a cura di), *Storia del Cristianesimo. L'età medievale (secoli VIII-XV*), vol. II., Roma 2015, p. 369.
18 Georges Didi-Huberman, *Davanti all'immagine. Domanda posta ai fini di una storia dell'arte*, Sesto San Giovanni 2016, p. 235
19 Margarete Koch, *Die Rückenfigur im Bild; von der Antike bis zu Giotto*, Recklinghausen 1965, p.170.
20 Rudy Chiappini, *Christo e Jeanne-Claude*, Milano 2006, p. 132.
21 *Acta Sancti Sebastiani*, https://www.documentacatholicaomnia.eu/02m/0339-0397,_Ambrosius,_Acta_Sancti_Sebastiani_Martyris_[Incertus],_MLT.pdf (ultima consultazione il 04/11/2025).
22 Aby Warburg, *Dürer und die italienische Antike*, in: *Verhandlungen der 48. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Hamburg vom 3. bis 6. Oktober 1905*, Leipzig 1906, p. 58.
23 Carlo Giulio Argan, *Storia dell'arte italiana*, vol. II, Firenze 1988, p. 387.
24 Si mettano a confronto la storia di Prometeo in Esiodo, *Teogonia*, Milano, pp. 51-55 e gli atti di San Sebastiano in *Acta Sancti Sebastiani*, cit.
25 A. Warburg, *Dürer und die italienische Antike*, cit., p. 55.
26 A. Warburg, *Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance,* in Horst Bredekamp - Martin Diers (a cura di), *Gesammelte Schriften,* vol. 1, Berlino 1998, pp. 670-673.
27 A. Warburg, *Reise-Erinnerungen aus dem Gebiet der Pueblos*, in: Martin Tremle - Sigrid Weigel - Perdita Ladwig (a cura di), *Werke in einem Band*, Berlino 2010, p. 568.
28 Franz Kafka, *Quaderni in ottavo*, Milano 2000, p 176.

Contribution subjected to double-blind peer review process by one reviewer and plagiarism check with positive outcome.

Received: 30/09/2025
Approved: 17/10/2025

Papireto IV (2025) - pp. 219-229
ISSN 2974-668X
DOI: 10.57661/papireto/0415

Le rappresentazioni scultoree puerili di *Gesù Bambino* e *Maria Bambina*. Arte, devozione e tecniche plastiche nell'arte sacra

Caterina Sanasi
Accademia di Belle Arti di Napoli

The childlike sculptural representations of the Gesù Bambino and the Maria Bambina. Art, devotion, and plastic techniques in sacred art

Abstract: This contribution examines the history and the childlike sculptural representations in devotional art, particularly focusing on the figures of Jesus and Mary. In the case of Jesus, the devotion, initially rooted in Gospel reflections and the writings of the early Church Fathers, spread thanks to pilgrimages to the Holy Land and the nativity scene of Greccio created by St. Francis of Assisi in 1223. Later, the Franciscans and Dominicans, followed by other monastic Orders, helped consolidate the devotion to Jesus and Mary, encouraging the production of polychrome statues for religious celebrations. The *Divino Infante* was depicted in various poses, from blessing to holding symbols of the Passion, but especially in the 17th century, it became a symbol of *vanitas*, emphasizing the connection between earthly and eternal life. These works, made from materials such as wood, papier-mâché, terracotta, and wax, also spread to aristocratic homes and female convents, acquiring profound spiritual meanings. Special attention is given to the artistic techniques described by Francisco Pacheco, which aimed to make the statues' skin appear lifelike and realistic, using glass eyes and refined details. Emblematic examples of this tradition include the *Scarabattolo di Gesù Bambino* in the "Reale Cappella del Tesoro di San Gennaro" which blends nativity scene traditions with sacred art, and the *Maria Bambina* of the "Chiesa di Santa Maria Regina Coeli", a rare marian depiction focused on the mystery of motherhood.

Keywords: Devotional Art, Childlike Sculptures, Religious Iconography, Polychrome Statues, Artistic Techniques.

La scultura devozionale, specialmente quando rappresenta la tenerezza puerile di Gesù e Maria, custodisce un linguaggio simbolico capace di instaurare un rapporto tangibile con il sacro, richia-

CC BY ND

mando il legame affettivo e familiare proprio della religione cristiana, in cui Dio si fa vicino, prossimo, addirittura bambino o bambina.

Tali rappresentazioni plastiche, che nel corso dei secoli, fino ai nostri giorni, hanno assunto forme differenti favorendo la diffusione di molteplici riflessioni poiché, in queste effigi, si riflette una teologia all'altezza dello sguardo del devoto. Si tratta, a tutti gli effetti, di una spiritualità domestica che ha avuto ampio sviluppo all'interno di comunità religiose, successivamente trasmessa e reinterpretata nelle botteghe, dalle quali si diffuse ampiamente in chiese e conventi oltre che in abitazioni, tanto nobiliari quanto modeste.

Il presente saggio[1] intende offrire una sintesi storica, artistica e iconografica di tali sculture, prendendo in esame alcuni esempi, oltre a fonti sulle tecniche esecutive e i materiali costitutivi, in quanto autentiche testimonianze della religiosità popolare.

Cenni storici e produzione artistica dell'infanzia di Gesù e Maria

Nonostante la devozione all'infanzia di Gesù risulti essere radicata nella storia, i primi riferimenti testuali si attribuiscono a rari passaggi dei Vangeli[2] - specialmente apocrifi[3] - e nei commenti di alcuni Padri della Chiesa, come Sant'Atanasio di Alessandria (295-373 d.C.)[4], San Gregorio Nazianzeno (329-390 d.C.)[5] e San Girolamo (342-420 d.C.)[6]. Queste fonti consentono di ricostruire la genesi di un culto, inizialmente discreto, che nei secoli ha conosciuto un ampio e duraturo sviluppo.

L'adorazione di Gesù Bambino si diffuse con i pellegrinaggi in Terra Santa, dove la visita ai luoghi della nascita di Cristo alimentò il culto per la sua infanzia, ma è l'opera dei francescani ad aver dato il vero avvio a una significativa e crescente devozione, tanto che papa Onorio III (1148-1227) concesse la realizzazione del primo presepe a Greccio nel 1223, su volere di San Francesco d'Assisi (1181/82-1226)[7]. In questo modo, il presepe permise di osservare la Natività da un punto di vista concreto e vicino alla propria quotidianità. A partire da quel momento, le statuette del *Bambino* iniziarono a diffondersi rapidamente tramite i frati appartenenti al convento di Betlemme che le utilizzarono specialmente durante le rappresentazioni dei *drammi liturgici*[8].

Tra il XIII e il XIV secolo la devozione di Gesù Bambino ebbe particolare risonanza a Napoli – con l'espansione dell'Ordine – formalizzato con la Bolla Papale del 1274 emessa da papa Gregorio X (1210-1276) durante il Secondo Concilio di Lione (1274), con la quale la celebrazione e predicazione si estese all'Ordine dei Domenicani[9]. Tuttavia, un aspetto alquanto interessante è che la liturgia non solo si propagò negli ambiti religiosi ed ecclesiastici, ma anche nelle dimore aristocratiche, in cui vi erano piccole cappelle e spazi adibiti alla preghiera, e nelle abitazioni più modeste, dato che la presenza del *Divino Infante* era vista come simbolo di protezione e serenità dell'ambiente familiare. In quest'epoca il *Bambino* era spesso ignudo; solo in seguito, durante il tardo Medioevo, si svilupparono nuove forme di rappresentazione, in croce o benedicente, vestito con una tunica aperta o annodata al collo.

Con lo sviluppo di nuovi ordini religiosi, come i Teatini (1524), i Gesuiti (1540) e gli Scolopi (1621), furono introdotte ulteriori rappresentazioni, come il Bambino benedicente, oppure addormentato spesso accompagnato da simboli funebri, o con gli *Arma Christi*, ovvero gli strumenti attribuiti alla Passione[10]. Queste iconografie fiorirono soprattutto a Napoli in un periodo in cui il tema della *vanitas* e il rapporto antitetico tra nascita e morte divenne importante. Specialmente il nascituro addormentato sul teschio era una chiara immagine dell'unione tra sonno e morte, di meditazione sulla transitorietà e caducità dell'esistenza e sul mistero della redenzione[11]. Con pochi tratti distintivi, gli esecutori, spesso anonimi, ritraevano dolore e sofferenza sui volti di questi piccoli fanciulli; in altre erano ritratti con il cuore fiammeggiante in mano, offerto come dono simbolico all'osservatore.

Le statue votive venivano spesso realizzate con diversi materiali, dal legno policromo alla cartapesta, dalla terracotta all'avorio, al bronzo – quest'ultimo utilizzato specialmente durante il periodo Barocco – cinte da fasce e collocati

in giardini paradisiaci o in pose regali, talvolta con in mano un globo, segno della redenzione universale.

Tra la seconda metà del Cinquecento e l'inizio del Seicento, la statua del *Bambino* iniziò ad esser posta sull'altare maggiore delle chiese, conferendo al rito un vigore straordinario tanto che, nel 1573, la Santa Sede concesse ai francescani la celebrazione della *Festa del Santo Nome di Gesù*, rafforzandone ulteriormente la devozione. Tuttavia, i luoghi di maggiore diffusione divennero i conventi femminili[12], dove le piccole statue devozionali[13] venivano conservate in "cassette", "vetrinette" o "scarabattole", comuni soprattutto a Napoli e in Spagna dov'erano conosciute come "escaparrates". Infatti, le novizie, insieme alla loro dote[14], portavano con sé oggetti personali, tra cui minute sculture, utilizzate come conforto per aver lasciato la casa natale e per sottolineare la solennità dell'unione spirituale con Dio[15]. I *Bambini* avevano più abiti cuciti a mano e realizzati con scampoli di paramenti sacri, ricamati secondo i colori liturgici delle festività, specialmente per il Natale e la Pasqua. Altre di queste statue, particolarmente raffinate, venivano modellate in ceroplastica[16] dalle sorelle religiose, con tanta maestria da rendere i loro infanti incredibilmente realistici e dettagliati[17]. Quelli appartenenti agli ordini monastici sono, tuttora, ben conservati presso il Monastero della Descalzas Reales[18] a Madrid ma, in particolar modo, l'Ordine carmelitano sostenne con fervore la diffusione di questa pratica scultorea anche grazie a Sant'Ignazio di Loyola (1491-1556) che, nel suo celebre libro, sugli *Esercizi Spirituali*[19], dedicò ampio spazio alla contemplazione dei misteri dell'infanzia di Gesù[20].

Simile alla statua del *Divino Infante* è la *Maria Bambina in fasce*, della quale sono state individuate rarissime rappresentazioni e testimonianze[21]. L'immagine è principalmente legata al mistero della maternità e alla devozione mariana, deducibile dalla corona di dodici stelle posta sul capo, oppure da elementi in tessuto ricamati con il monogramma "AM", corrispondente all'espressione latina *Auspice Maria*, oppure piccoli gioielli o elementi che sottolineano le connotazioni femminili. Sempre nell'ambito partenopeo, la chiesa di Santa Maria Regina Coeli, situata accanto all'Ospedale degli Incurabili, custodisce un'urna di vetro di straordinaria fattura, caratterizzata da una cornice superiore ad archi ornata da ghirlande e festoni floreali. Al suo interno si conserva una rara riproduzione in cera di *Maria in fasce* con il capo cinto da una cuffia orlata da balze ricamate e da una corona di stelle, mentre il corpo, completamente fasciato da drappi, stretti da corde dorate intrecciate ed elegantemente annodate, è arricchito intorno al collo da merletti e *ruches*. La figura è adagiata su un lettino dorato, foderato e finemente intagliato con motivi vegetali e floreali, ulteriormente ornato da pietre colorate semipreziose, fregi e teste di cherubini poste ai quattro angoli della base.

Dai primi anni del Seicento non è chiaro se la nudità fosse velata per motivi di decoro, poiché associata al peccato originale, per una scelta estetica o per evocare simbolicamente al Cristo che, avvolto nelle fasce della nascita, già lasciava presagire che un giorno sarebbe stato adagiato tra quelle stesse che lo avrebbero accolto nella sepoltura. Posto supino, con le spalle scoperte e le braccia aderenti al corpo, il *Bambino* veniva avvolto in strette fasce di stoffa e succinto con nastri. Specialmente i tessuti erano decorati con ricami e pizzi a fili d'oro e d'argento, perle e gemme. Le statue venivano adagiate su morbidi e pomposi materassini e guanciali di seta[22]. Il corredo includeva anche corone in ottone dorato o d'argento, gioie, scapolari, rosari, monili finemente realizzati dagli argentieri del tempo, spesso *ex voto susceptо*, in segno di riconoscenza per le grazie ricevute attraverso l'intercessione della preghiera. Tutti questi oggetti formavano veri e propri guardaroba con tanti vestiti e accessori, oltre a piccoli mobili come culle, lettini o sedie simili a troni.

Dopo il Concilio di Trento (1545-1563), la rappresentazione di *Gesù Bambino* divenne ancora più popolare grazie alla diffusione del tema religioso. Si sa che, nella prima metà del Seicento, Sant'Orsola Benincasa, fondatrice del monastero teatino dell'Immacolata Concezione a Napoli, possedeva diverse sculture, tra

Figura 1. Autori ignoti, *Scarabattolo di Gesù Bambino*, opera polimaterica, 59,9x135,5x59,9 cm, Reale Cappella del Tesoro di San Gennaro (NA), ca. XVII-XVIII secolo. Opera al termine del restauro. © courtesy of the author.

cui una realizzata a Lucca, venerata con grande devozione di giorno nell'oratorio e portata di notte a capo del suo letto nella cella[23], a cui sono stati attribuiti eventi miracolosi. Ma tra il Cinquecento e il Settecento le botteghe del sud Italia[24], soprattutto napoletane, fiorirono nella produzione plastica di *Bambini* e *Bambine*, e i più importanti scultori attivi[25] lavorarono intensamente per realizzarne il più possibile[26].

Accanto alla produzione isolata del *Divino Infante* nacque la necessità di far realizzare un *Bambino* da collocare nella Natività e da lasciar esposto per tutto l'anno alla venerazione dei credenti. In seguito, le statue vennero mostrate esclusivamente durante la festività natalizia insieme a tutti gli altri personaggi tipici presepiali. Difatti, le sculture non vennero più rifinite a tutto tondo, ma spesso sostituite da manichini lignei arricchiti dall'uso di occhi di vetro, ciglia, parrucche e fini abiti in seta e broccati. Queste rappresentazioni si affermarono nel momento in cui le arti plastico-figurative furono influenzate dallo stile Barocco e gli stessi artisti che producevano sculture devozionali legate ai canoni della Controriforma[27] divennero promotori di un nuovo stile ispirato alla realtà e al naturalismo.

L'evoluzione della Natività: dall'adorazione isolata alla scena presepiale

Il passaggio dalla rappresentazione singola di *Gesù Bambino* alla sua collocazione all'interno del presepe mobile non è avvenuto in modo immediato, ma è stato il risultato di un'evoluzione graduale e complessa. Il *Bambino*, dall'essere custodito in una teca preziosa che ne preservava la sacralità, durante il periodo natalizio veniva esposto nel presepe, segnando il primo passo verso la sua integrazione in un contesto più ampio.

Il presepe più antico a Napoli, di cui si ha testimonianza, risale al 1627 e fu realizzato dai Padri Scolopi, composto da manichini vestiti e da un antico *Gesù Bambino* che riproduceva fedelmente le proporzioni di un neonato. Anche i Gesuiti contribuirono notevolmente alla diffusione del *Mistero della Natività* e, nel 1630, eressero nella Chiesa del Gesù Nuovo il più grande presepe napoletano creato dall'Ordine. Questo fu realizzato grazie all'incoraggiamento di Elisabetta Bisignano della Rovere, principessa che aveva contribuito al recupero del palazzo quattrocentesco dei Sanseverino, Principi di Salerno[28], designando i Padri Gesuiti come unici eredi del prodigioso *Bambino* che avrebbe miracolosamente parlato a un "servo" mentre lo spolverava nella teca di ebano e cristallo. Tale evento ispirò la realizzazione del presepe e l'aggiunta della prima figura in legno del Moro, occasione per cui fu composta la Pastorale di Cristoforo Coresana (1673-78)[29] e la scrittura di altre numerose novene di Natale[30]. Un prodigio simile al precedente si verificò intorno al 1630 e fu testimoniato dai visitatori del presepe appartenente al notaio Giovanni Antonio Cassetta, membro della Congregazione dei Mercatanti[31]. Alla morte del

Figura 2 a-b. Autore ignoto, *Gesù Bambino*, scultura lignea policroma, 17,3x37,9 cm, in *Scarabattolo di Gesù Bambino*, Reale Cappella del tesoro di San Gennaro (NA), ca. XVII secolo. Prima e dopo l'intervento di restauro; Figura 3 a-c. Grafici sulle tecniche esecutive degli incarnati (Francisco Pacheco): a) encarnación de mate; b) encarnación de polimento; c) incarnati delle sculture lignee dello *Scarabattolo di Gesù Bambino.* © courtesy of the author.

notaio, il *Bambino* fu donato alla Congregazione che, ogni anno, alla Vigilia di Natale, lo trasportava in processione per tutta la chiesa per poi collocarlo nel presepe e lasciarlo esposto ai fedeli per tutto il giorno seguente. Queste testimonianze suggeriscono che, nello stesso tempo, la chiesa del Gesù Nuovo ospitava ben due presepi in cappelle diverse a testimonianza della profonda devozione verso la Natività.

Dai riferimenti finora esaminati emerge chiaramente come le rappresentazioni isolate di *Gesù Bambino* e quelle inserite nell'ambiente presepiale siano sempre state strettamente collegate. Un esempio emblematico di questa fusione tra tradizioni è senza alcun dubbio lo *Scarabattolo di Gesù Bambino*[32] custodito nella Reale Cappella del Tesoro di San Gennaro [fig. 1], dove si osserva l'unione tra scultura sacra e arte presepiale, resa evidente dalla presenza di molteplici angeli e cherubini che tutt'ora arricchiscono l'insieme dell'opera, la cui particolarità risiede soprattutto nella straordinaria resa estetica degli incarnati e nell'uso sapiente degli occhi vitrei. La tecnica dell'incarnato conferisce alla figura di *Gesù Bambino* un aspetto estremamente realistico, donando una carnagione che appare quasi viva, con sfumature e dettagli naturali [fig. 2a-b]. L'impiego degli occhi di vetro, inoltre, aggiunge un ulteriore livello di realismo, rendendo lo sguardo intenso e profondo, capace di coinvolgere emotivamente l'osservatore. Questi dettagli conferiscono alla statua un'aura di sacralità e presenza concreta del sacro e il risultato ottenuto è sicuramente dovuto a un attento e meticoloso studio da parte dello scultore, ad oggi anonimo, il quale si dedicò con impegno a perfezionare la tecnica esecutiva.

La particolarità di tutti i *Gesù Bambini* e le *Marie Bambine* in legno corrisponde proprio nella resa degli incarnati tramite l'impiego di metodologie descritte nei trattati di Filipe Nunes[33], Francisco Pacheco e Antonio Palomino[34], ricchi di informazioni sul processo di realizzazione e sui materiali impiegati[35]. In tutti e tre i trattati, la pellicola pittorica è composta da pigmenti stemperati in leganti oleosi; Nunes indica olio di noce, mentre Pacheco e Palomino consigliavano prevalentemente olio di semi di lino insieme ad agenti essiccanti. I pigmenti comuni includevano biacca, cinabro,

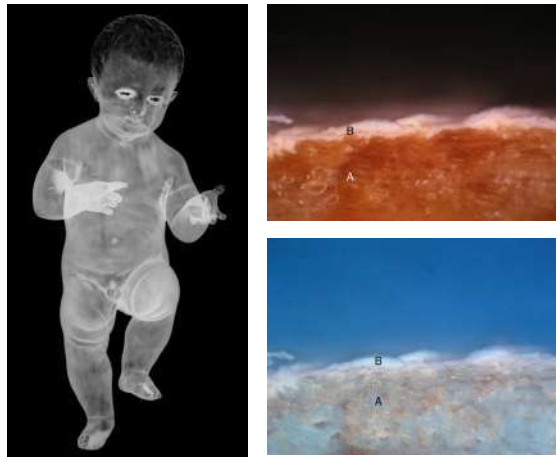


Figura 4. Radiografia della scultura policroma di Gesù Bambino. © Davide Bussolari; Figura 5 a-b. Indagine stratigrafica condotta al microscopio ottico *Olympus BH2-UM*, 120x luce nicol + e UV: A, supporto ligneo *Tilia plathyphylla* (Fam. *Tiliaceae*, denominazione UNI: Tiglio); B, strato di preparazione sottilissima e film pittorico a base di olio di lino e biacca. © Donato Inverso.

carminio, terra verde, ocra e nerofumo. La base del colore era formata da bianco di piombo e cinabro, con tonalità variabili in base alle tecniche di finitura. L'analisi dei loro trattati è stata condotta in parallelo pur di poter evidenziare i riferimenti comuni, ma in questo caso l'attenzione si è concentrata sugli scritti di Francisco Pacheco[36] (1564-1644) del XVII secolo. In particolare, nel terzo libro di *El arte de la pintura*, Pacheco dedica un intero capitolo all'incarnato distinguendo "encarnaciones de mate" da "encarnaciones de pulimento"[37], osservando come le emozioni e gli stati d'animo siano abilmente catturati grazie alla resa degli sguardi, dei sorrisi e dei chiaroscuri, sostenendo che il pittore fosse superiore allo scultore proprio perché rifiniva le statue e correggeva eventuali difetti del legno – causati dagli scalpelli – con strati preparatori a base di gesso e colla animale.

La prima tecnica[38] [fig. 3a] prevede la realizzazione di incarnati matti, eseguiti con colori a olio su un'imprimitura contenente "un poco di minio o litargirio per siccativo". Questo tipo di incarnato veniva utilizzato principalmente per le sculture ben rifinite e levigate, la preparazione era sottile permettendo di ridurre il numero di strati necessari a base di colla, "gesso morto" e biacca, applicati con pennello in due o tre passaggi. L'incarnato richiedeva due stesure: la prima, detta "schizzo o prima mano", era di colore rosa o marrone e serviva per ombreggiature e capelli; la seconda, "finito o di seconda mano", era realizzata con gli stessi materiali e tonalità delle rifiniture. Pacheco sottolinea l'importanza di dipingere i toni della fronte, delle gote e delle sopracciglia in modo fresco e sfumato per ottenere una transizione graduale, specificando che gli occhi dovevano essere rifiniti con vernice o albume d'uovo per apparire vivi, se ricavati nella stessa materia lignea.

La seconda tecnica[39] [fig. 3b], nota per gli *incarnati lustri*, prevedeva una preparazione consistente e realizzata con olio inspessito[40], la pellicola pittorica era sottile ma dall'aspetto lucido perché ottenuto strofinando ritagli di pelle di guanto umidi, precedentemente lasciati macerare in acqua per due giorni, in modo da ottenere una lucentezza preziosa, sebbene innaturale.

Le due tecniche descritte erano simili soprattutto per le tonalità, rendendole difficili da interpretare all'istante e facili da confondere.

Per quanto riguarda l'ultima tecnica riguardante le "encarnaciones mixta", si seguiva un ordine specifico: *encarnación de pulimento* come base ed *encarnación de mate* per la finitura. Anche nell'arte presepiale napoletana venivano impiegate pratiche simili, tramandate come segreti di bottega, e ne è un esempio proprio la variante dell'incarnato del *Gesù Bambino* della Cappella del Tesoro di San Gennaro i cui materiali sono gli stessi descritti da Pacheco, ma con procedure invertite [fig. 3c] perché la preparazione è molto sottile, mentre l'imprimitu-

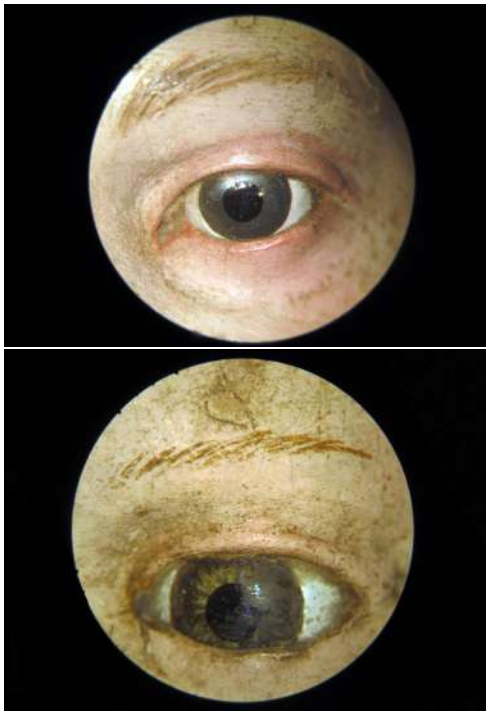


Figura 6 a-b. Analisi comparativa delle tecniche di vetrofusione applicate alla pittura delle lamine oculari: a) occhio sinistro dell'*Angelo n. 8*; b) occhio sinistro del *Cherubino singolo n. 2*. Prima dell'intervento di restauro. © courtesy of the author.

ra, lo strato pittorico e la finitura è quella tipica della *encarnación de pulimento*. Per un'analisi più dettagliata si sono dimostrate fondamentali la radiografia [fig. 4] e la sezione stratigrafica osservata al microscopio [fig. 5a-b]. La prima diagnosi ha evidenziato che il corpo è realizzato da un unico blocco di tiglio, ad eccezione delle braccia, dove sono visibili le ellissi di giuntura tra le parti. L'elevata opacità è riconducibile sia alla preparazione a base di biacca – carbonato basico di piombo, confermato dalla stratigrafia – sia dall'impiego per il film pittorico di minio, cinabro e gialli a base di piombo o stagno. La stesura della preparazione risulta disomogenea, perché probabilmente applicata a pennello, per cui è possibile distinguere zone più scure (meno radiopache) dove lo strato è più sottile, e aree più intense per la presenza di accumuli di preparazione e un maggiore spessore di colore. Invece, la capigliatura costituisce un caso particolare perché appare meno radiopaca giacché il colore è stato applicato direttamente sul legno, utilizzando pigmenti a base di ossidi di ferro.

Tra le soluzioni tecniche impiegate dal Seicento in poi, vi è anche l'utilizzo degli occhi in pasta vitrea, largamente diffuso in Spagna, di cui Napoli fu il centro precursore[41]. Vi erano diverse procedure sia nella realizzazione sia nell'inserimento degli occhi[42]. La tecnica napoletana, che si diffuse in tutta l'Italia meridionale, spesso consisteva prevalentemente nell'applicare gli occhi inserendoli direttamente dall'interno della figura nell'incavo dell'orbita creato tramite intaglio. Gli occhi erano realizzati con lamine concave[43], con forme variabili dalla sfera alla semisfera o a calotta[44] (quest'ultima leggermente maggiore di un quarto). Una volta realizzate le lamine, queste venivano incollate tra le palpebre, a loro volta modellate per riprodurne l'anatomia, utilizzando uno stucco oleoso e malleabile che non alterava otticamente la superficie della pasta vitrea. Dalla fine del Seicento all'inizio del Settecento, la pittura dell'iride e della pupilla avveniva dal retro della lamina tramite una tecnica di decorazione, conosciuta come *vetrofusione*, con cui l'artigiano fondeva una goccia di vetro per la colorazione dell'iride e della sclera, creando così un fondo uniforme e, successivamente, la pupilla veniva realizzata con l'aggiunta di un'ulteriore piccola goccia scura posta in rilievo sulla lamina già colorata[45]. In questo modo gli occhi risultano meno ricchi di dettagli ma brillanti, tecnica adoperata anche per le sculture policrome dello *Scarabattolo di Gesù Bambino*, che ha permesso di distinguerne le differenze. Le lamine, in vetro o cristallo, e a sezione di calotta, in alcune sculture sono ricche di dettagli così evidenti da poter osservare come gli interstizi delle iridi siano stati realizzati incidendo il primo strato cromatico, sul quale sono state poste gocce di tonalità più tenui, visibili specialmente vicino alle pupille, e più scuri verso le sclere [fig. 6a-b].

Lo *Scarabattolo di Gesù Bambino* della Cappella del Tesoro di San Gennaro rappresenta un

chiaro esempio di come la combinazione di tali pratiche abbia dato vita a opere di altissimo livello artistico e religioso, perpetuando una tradizione che ancora oggi presenta elementi affascinanti e identificativi.

Trasmesse attraverso secoli di esperienza e perfezionamento, le tecniche descritte costituiscono un'incredibile testimonianza dell'abilità e dell'ingegno di artisti e artigiani, spesso ignoti, ma che hanno lasciato un'eredità di straordinaria bellezza e spiritualità, tuttora esempi per chi si dedica a tramandare l'arte sacra e presepiale.

Parte delle ricerche per la stesura di questo saggio sono state condotte in occasione del restauro integrale dello *Scarabattolo di Gesù Bambino* (2017-2019) della Reale Cappella del Tesoro di San Gennaro, per il conseguimento del Diploma Accademico di II livello in Restauro abilitante alla professione di Restauratore di Beni Culturali.

L'intervento ha richiesto un'analisi multidisciplinare, umanistica e scientifica, condotta nei laboratori dell'Accademia di Belle Arti di Napoli e nella Reale Cappella del Tesoro di San Gennaro, sotto la supervisione della Prof.ssa Barbara Lavorini (relatrice). Si ringraziano la Deputazione di San Gennaro per l'accoglienza e disponibilità, la Dott.ssa Luciana De Maria (correlatrice) per il supporto storico-artistico e l'archivista Rosa Granato. Fondamentale è stato anche il contributo della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Napoli, allora rappresentata dalla Dott.ssa Laura Giusti (già funzionario di zona e responsabile della direzione dei lavori) e dalla restauratrice Dott.ssa Annunziata D'Alconzo. Importanti spunti di riflessione sono stati forniti nell'ambito storico-artistico dal Prof. Giangiotto Borrelli, per la diagnostica dal Prof. Donato Inverso (correlatore), dal Dott. Davide Bussolari e dall'APS IOCOCU; il restauro dei tessuti è stato curato insieme al Dott. Augusto Cocozza.

Bibliografia

Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, tomo II: Práctica de la Pintura y de la Perspectiva, Madrid: Lucas Antonio de Bedmar, 1715; Bernardo De Dominici, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti napoletani: non mai date alla luce da Autore alcuno*, v. 3, Napoli: Stamperia del Ricciardi 1742; Filipe Nunes, *Arte da pintura, symmetria, e perspectiva composta por Filippe Nunes, natural de Villa -Real. - Novamente impressa, com boas estampas, correcta, e accrescentada com o seu Index,* Lisboa: Na Officina de João Baptista Alvares 1767; Gennaro Borrelli, *Il Presepe Napoletano*, Roma 1970; Pierroberto Scaramella, *I Santolilli. Culti dell'infanzia e santità infantile a Napoli alla fine del XVII secolo*, col. "Temi e Testi", n. 39, Roma 1997; Cennino Cennini, *Il Libro dell'Arte*, Vicenza 1997; Alvar Gonzales-Palacios, *Il tempio del Gusto. Le arti decorate in Italia fra classicismi e barocco*, col. "Biblioteca d'Arte", Vicenza 2000; Nerea V. Pérez López, *Murillo y los orígenes de la iconografía del Niño Jesús dormido sobre la cruz*, in "Boletín de arte", n. 36, 2005, pp. 145-154; Raffaele Casciaro, *La statua e la sua pelle. Artifici tecnici nella scultura dipinta tra Rinascimento e Barocco. Riconoscere un patrimonio*, vol. 2, Galatina, 2007; Isabella Di Iddo, *La circolazione della scultura lignea barocca nel Mediterraneo. Napoli, la Puglia e la Spagna. Una indagine comparata sul ruolo delle botteghe: Nicola Salzillo*, Roma, 2007; Áurea de la Morena Bartolomé, *Clausuras. Tesoros artísticos en los conventos y monasterios madrileños*, Catálogo de la exposición celebrada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid 2007; Francisco Portela Sandoval, *La escultura religiosa en los conventos de Madrid, in "Clausuras. Tesoros, Artisticos*, in "Los Conventos y Monastrios Mmadrileños", Madrid 2007, pp. 18-21; Raffaele Casciaro, Antonio Cassiano, *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna*, catalogo della mostra (Lecce, 16 dicembre 2007-28 maggio 2008), Roma, 2008; Maria Donata Mazzoni, *Le tecniche di realizzazione degli occhi di vetro nel XVIII secolo. Considerazioni sulla tecnica costruttiva e decorativa di sculture lignee napoletane tra Sei e Settecento*, in "OPD Restauro", vol. 21, 2009, pp. 288-300; Miguel Ignacio Dolz Boix, *El Niño Jesús. Historia e imagen de la devoción del Niño Divino*, Barcellona 2010; Francesco Cuteri, *La vera storia del*

Natale, Soveria Mannelli (CZ) 2011; Angela Cerasuolo, *Estofado e policromie: osservazioni sulla tecnica attraverso la testimonianza di Francisco Pacheco*, in "Bollettino d'arte. Scultura lignea per una storia dei sistemi costruttivi e decorativi dal Medioevo al XIX secolo", atti del convegno (Serra San Quirico e Pergola, 13-15 dicembre 2007) a cura di Giovan Battista Fidanza, Laura Speranza, Marisol Valenzuela, Volume Speciale, Serie VII, 2012, pp. 147-160; Nina Gockerell, *Il piccolo Re: immagini del Bambino Gesù dalla collezione Hiky Mayr*, Gardone Riviera (BS) 2013; Fernando R. Bartolomè Garcia, *Imágenes exentas de divinos infantes en Álava*, in "Sancho el sabio: Revista de cultura e investigación vasca", n. 38, 2015, pp. 198-199; *Las encarnaciones de la escultura policromada (Siglos XI – XVIII)*, a cura di ICOM-CC, Madrid 2015; Mauro Sebastianelli - Giuseppe D'Anna, *Sguardo vitreo nella statuaria lignea devozionale*, in "OADI. Rivista dell'Osservatorio delle Arti Decorative in Italia", n. 13, 2016, pp. 71-86; Caterina Sanasi, *Il restauro dello Scarabattolo di Gesù Bambino della Cappella del Tesoro di San Gennaro. Ricerca storica, archivistica e bibliografica sull'opera. Approfondimento sull'arte devozionale a Napoli nel XVII e XVIII secolo: stili e tecniche a confronto*, tesi di Diploma Accademico di II livello in Restauro abilitante alla professione di Restauratore di Beni Culturali, Accademia di Belle Arti di Napoli, a.a. 2018-2019; Barbara Lavorini - Caterina Sanasi, *Lo Scarabattolo di Gesù Bambino della Real Cappella del Tesoro di San Gennaro*, in "Restauri Svelati. Il contributo delle scuole di Restauro del MUR al recupero del patrimonio", a cura di Alfonso Panzetta, 2023, pp. 440, 441; Caterina Sanasi, *Il restauro dello Scarabattolo di Gesù Bambino della Real Cappella del Tesoro di San Gennaro*, in "Restauro in Accademia. Napoli", a cura di Fina Serena Barbagallo, Giovanna Cassese, Federica De Rosa, vol. 2, nn. 3-4, 2023, pp. 262-288.

Note

[1] Il presente saggio è estratto dall'approfondimento storico-artistico della tesi di Diploma Accademico a ciclo unico in Restauro: Caterina Sanasi, *Il restauro dello Scarabattolo di Gesù Bambino della Cappella del Tesoro di San Gennaro. Ricerca storica, archivistica e bibliografica sull'opera. Approfondimento sull'arte devozionale a Napoli nel XVII e XVIII secolo: stili e tecniche a confronto*, tesi di Diploma Accademico di II livello in Restauro abilitante alla professione di Restauratore di Beni Culturali, Accademia di Belle Arti di Napoli, a.a. 2018-2019. Relatrice: Prof.ssa Barbara Lavorini (oggi funzionario restauratore ICR). Correlatori: Dott.ssa Luciana De Maria (storico dell'arte, Responsabile dell'area culturale della Reale Cappella del Tesoro di San Gennaro), Prof. Donato Inverso (Docente ABANA, Diagnostica dei Beni Culturali).

[2] Le fonti contenute nei Vangeli canonici, relative alla nascita e alla fanciullezza di Gesù, corrispondono ai racconti dei capitoli 1-2 di Matteo (con la genealogia, nascita e visita dei Magi) e dei capitoli 1-2 di Luca (annuncio a Maria, nascita e adorazione dei pastori).

[3] Un ruolo significativo hanno i racconti legati all'immaginario sull'infanzia di Cristo, tra i più rilevanti: il Protovangelo di Giacomo (145–170 d.C.), il Vangelo dello Pseudo-Matteo (VI-VIII secolo) e il Vangelo Armeno dell'Infanzia (composto in diverse fasi tra il IV e il XII secolo, poi tradotto in epoca moderna, tra il 1824 e il 1828).

[4] In particolare, nella *Lettera ad Epitteto*, sant'Atanasio parla esplicitamente di Gesù avvolto in fasce, dettaglio tratto dal Vangelo di Luca (Lc 2,7) e utilizzato per sottolineare la reale umanità del Verbo incarnato: "Perciò la Scrittura quando parla della nascita del Cristo dice: 'Lo avvolse in fasce' (Lc 2,7). Per questo fu detto beato il seno da cui prese il latte. Quando la madre diede alla luce il Salvatore, egli fu offerto in sacrificio".

[5] Durante il suo episcopato a Costantinopoli, tra il Natale del 379 e l'Epifania del 380, pronunciò una serie di omelie sulla Natività di Gesù. Nell'*Orazione 38*, pronunciata in occasione della festa della Teofania (Natale), san Gregorio invita i fedeli a "Adorare la nascita per mezzo della quale sei stato liberato dai legami della tua nascita, e onorare la piccola Betlemme che ti ha ricondotto al Paradiso", inoltre, menziona esplicitamente Gesù Bambino avvolto in fasce nell'*Orazione 29*, affermando: "Fu avvolto in fasce, ma tolse le bende del sepolcro con la sua risurrezione".

[6] Si fa riferimento all'*Omelia sulla Natività del Signore*, 31-40 (347-420): "Oh, se potessi vedere quella mangiatoia in cui giacque il Signore! Ora, noi cristiani, come per tributo d'onore, abbiamo tolto quella di fango e collocato una d'argento: ma per me è più preziosa quella che è stata portata via. L'argento e l'oro si addicono al mondo pagano: alla fede cristiana si addice la mangiatoia fatta di fango. Colui che è nato in questa mangiatoia disprezza l'oro e l'argento. Non disapprovo coloro che lo fecero per rendergli onore (né in verità coloro che fecero vasi d'oro per il tempio): mi meraviglio che il Signore, creatore del mondo, nasca non in mezzo all'oro e all'argento, ma nel fango".

[7] Nel 1223, a seguito di un viaggio in Terra Santa, San Francesco d'Assisi realizzò il primo presepe a Greccio, piccolo borgo del Lazio, vicino Rieti, che gli evocava il

paesaggio palestinese. Il presepe fu voluto dallo stesso Francesco dopo l'udienza con Papa Onorio III, durante la quale venne approvata la Regola dei Frati Minori. Francesco Cuteri, *La vera storia del Natale*, Soveria Mannelli (CZ) 2011.

[8] Forma di teatro religioso molto comune all'epoca che poteva rappresentare scene dell'Antico e Nuovo Testamento, nonché la vita dei Santi, ma quelle più note erano dedicate alla Passione di Cristo, includendone momenti significativi della vita.

[9] Fernando R. Bartolomè Garcia, *Imágenes exentas de divinos infantes en Álava*, in "Sancho el sabio: Revista de cultura e investigación vasca", n. 38, 2015, pp. 198-199.

[10] Gli *Arma Christi* includono: la croce, la corona di spine, i chiodi, la spugna imbevuta di aceto, il velo della Veronica, la lancia con cui Gesù è stato trafitto, lo scettro di canna e l'iscrizione che riporta il motivo della condanna.

[11] Pierroberto Scaramella, *I Santolilli. Culti dell'infanzia e santità infantile a Napoli alla fine del XVII secolo*, col. "Temi e Testi", n. 39, Roma 1997, p. 139.

[12] Áurea de la Morena Bartolomé, *Clausuras. Tesoros artísticos en los conventos y monasterios madrileños*, Catálogo de la exposición celebrada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid 2007, pp. 213, 214.

[13] Alvar Gonzales-Palacios, *Il tempio del Gusto. Le arti decorate in Italia fra classicismi e barocco*, col. "Biblioteca d'Arte", Vicenza 2000; Nerea V. Pérez López, *Murillo y los orígenes de la iconografía del Niño Jesús dormido sobre la cruz*, in "Boletín de arte", n. 36, 2005, pp. 145-154.

[14] P. Scaramella, *I Santolilli*, cit., pp. 25, 26.

[15] Francisco Portela Sandoval, *La escultura religiosa en los conventos de Madrid, in "Clausuras. Tesoros, Artísticos*, in "Los Conventos y Monastrios Mmadrileños", Madrid 2007, pp. 18-21.

[16] Tra le più note ceroplaste napoletane vi è Caterina de Julianis "(…) la parte più rara, per la quale viene ella lodata dal Solimena, è quella di modellare divinamente alcuni Bambini di cera di tanta bellissima idea di sembiante e perfezione di parti, ch'è impossibile il superarli. Per questa sua eccellenza fu ricercata da molte nobili famiglie, nelle cui stanze private di divozione si conservano tuttavia tali opere, stimate come preziose gemme" in Bernardo De Dominici, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti napoletani: non mai date alla luce da Autore alcuno*, v. 3, Napoli: Stamperia del Ricciardi 1742, p. 621.

[17] Nina Gockerell, *Il piccolo Re: immagini del Bambino Gesù dalla collezione Hiky Mayr*, Gardone Riviera (BS) 2013.

[18] Il monastero delle Descalzas Reales è attualmente gestito dall'ordine delle Clarisse e sorge nella ex residenza di Carlo I ed Isabella del Portogallo dove, nel 1535, nacque Juana che fondò, nel 1557, l'attuale convento dedicato alle suore francescane scalze. Dona Juana di Austria, conosciuta come "Sor Juana", è sepolta in una delle cappelle e la struttura ospita una vasta collezione di opere dal XVI al XX secolo.

[19] Il titolo originale è *Exercitia spiritualia* e ottenne l'approvazione pontificia nel 1548.

[20] F. R. Bartolomè Garcia, *Imágenes* exentas, cit., p. 199.

[21] La celebrazione della nascita della Vergine Maria, nella Chiesa latina, risale con ogni probabilità al pontificato di papa Sergio I (687-701 d.C.), di origine orientale. Tuttavia, tracce del culto mariano sono già presenti nel mondo bizantino a partire dal VII secolo. Le informazioni sull'infanzia di Maria provengono soprattutto dal *Protovangelo di Giacomo* (145-170 d.C.) che, per la prima volta, cita i nomi dei suoi genitori, mentre, sul luogo della nascita le tradizioni non sono univoche: alcune la collocano in Galilea, ma quella più diffusa e accettata la identifica con Gerusalemme. Da alcuni ritrovamenti è possibile sostenere che, accanto alla piscina probatica – o piscina di Betesda – vi era una basilica del V secolo, costruita su quella che la tradizione considera la casa di Gioacchino e Anna. Il racconto del *Protovangelo* descrive così il momento della nascita (10,1-3): "Nel nono mese Anna partorì e domandò alla levatrice: "Che cosa ho partorito?". Questa rispose: "Una bambina". "In questo giorno", disse Anna, "è stata magnificata l'anima mia", e pose la bambina a giacere. Quando furono compiuti i giorni, Anna si purificò, diede poi la poppa alla bambina e le impose il nome Maria".

[22] N. Gockerell, *Il piccolo* Re, cit., passim.

[23] P. Scaramella, I Santolilli, cit., pp. 170-171.

[24] Per un approfondimento si rimanda alla consultazione del volume di Isabella Di Iddo, *La circolazione della scultura lignea barocca nel Mediterraneo. Napoli, la Puglia e la Spagna. Un'indagine comparata sul ruolo delle botteghe: Nicola Salzillo*, Roma, 2007, che analizza l'intenso scambio di opere d'arte nel Mediterraneo durante il periodo Barocco, con particolare riferimento a Napoli, alla Puglia, a Genova, a Cagliari e alla Spagna. Di grande rilevo è anche lo studio di Raffaele Casciaro, *La statua e la sua pelle. Artifici tecnici nella scultura dipinta tra Rinascimento e Barocco. Riconoscere un patrimonio*, vol. 2, Galatina, 2007, che documenta i risultati della ricerca condotta sul vasto, e in parte inedito, patrimonio di sculture policrome, di epoca Barocca, custodite nelle chiese della Terra d'Otranto, evidenziando il ruolo del territorio nella circolazione di modelli artistici tra Napoli, la Puglia e la Spagna. L'opera costituisce inoltre un vero e proprio atlante della scultura meridionale, offrendo una documentazione sistematica della produzione artistica del Sei e Settecento meridionale. Infine, si consiglia la consultazione di Raffaele Casciaro, Antonio Cassiano, *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna*, catalogo della mostra (Lecce, 16 dicembre 2007-28 maggio 2008), Roma, 2008. Una sezione è dedita alle opere napoletane tra la Puglia, le province del Regno di Napoli e la Spagna.

[25] Si fa riferimento a Nicola Fumo, Michele Perrone, Giuseppe Picano, Lorenzo Vaccaro, Andrea Falcone, Bartolomeo Granucci, Fortunato Zampini e Giacomo Colombo.

[26] Verso la fine del XVIII secolo gli artisti iniziarono a creare statue di qualità inferiore limitandosi spesso a intagliare solo la testa e le braccia, a loro volta montate su corpi di tessuto imbottito nascosto tramite strati di abiti.

[27] Dopo il Concilio di Trento si registrò un cambiamento significativo nelle rappresentazioni artistiche e un controllo rigoroso sull'ortodossia delle immagini. Tutte le opere destinate alle chiese dovevano ricevere l'approvazione del vescovo; quelle non conformi potevano essere rifiutate o modificate. Nel 1577, San Carlo Borromeo pubblicò le "Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae", che stabilirono regole di produzione specifiche rivolte ad architetti, pittori e scultori. La tolleranza aumentò con il

cardinale Federico Borromeo che, nel 1624, scrisse il "De pictura sacra", ma la rappresentazione del nudo continuò a essere poco accettato.

[28] Gennaro Borrelli, *Il Presepe Napoletano*, Roma 1970, pp. 42, 43.

[29] *Ibidem.*

[30] Durante l'epoca barocca furono scritte numerose novene di Natale dedicate a Gesù Bambino. Tra queste, spicca "I sospiri del mondo per la nascita del Verbo eterno" del gesuita Scipione Paulucci, pubblicata a Napoli nel 1655, e "Pratica della vera devotione in prepararsi a celebrare con frutto la solennità per i nove giorni avanti il Santissimo Natale" del gesuita Nicola Zucchi, composta a Roma nel 1663. Miguel Ignacio Dolz Boix, *El Niño Jesús. Historia e imagen de la devoción del Niño Divino*, Spagna 2010, p. 169.

[31] *Ibidem.*

[32] Per un approfondimento sull'intervento di restauro si consiglia la consultazione degli articoli scientifici: Caterina Sanasi, *Il restauro dello Scarabattolo di Gesù Bambino della Real Cappella del Tesoro di San Gennaro*, in "Restauro in Accademia. Napoli", a cura di Fina Serena Barbagallo, Giovanna Cassese, Federica De Rosa, vol. 2, nn. 3-4, 2023, pp. 262-288; Barbara Lavorini - Caterina Sanasi, *Lo Scarabattolo di Gesù Bambino della Real Cappella del Tesori di San Gennaro*, in "Restauri Svelati. Il contributo delle scuole di Restauro del MUR al recupero del patrimonio", a cura di Alfonso Panzetta, 2023, pp. 440, 441.

[33] Filipe Nunes, *Arte da pintura, symmetria, e perspectiva composta por Filippe Nunes, natural de Villa-Real. - Novamente impressa, com boas estampas, correcta, e accrescentada com o seu Index,* Lisboa: Na Officina de João Baptista Alvares 1767.

[34] Si consiglia la consultazione dei manoscritti di Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, tomo II: Práctica de la Pintura y de la Perspectiva, Madrid: Lucas Antonio de Bedmar, 1715. Si consulti: *Libro V*: "El Copiante, segundo grado de los pintores", capp. III, IV-V; *Libro IX*: "El Perfecto, sexto y último grado de los pintores", cap. XV.

[35] *Las encarnaciones de la escultura policromada (Siglos XI – XVIII)*, a cura di ICOM-CC, Madrid 2015, pp. 273-297.

[36] Francisco Pacheco, artista sivigliano molto noto perché sua figlia, Juana, sposò il pittore Diego Velázquez. Le sue opere letterarie più importanti: Libro "De descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones" (Siviglia 1599) e "El arte de la pintura, su Antigüedad y Grandeza Descríense los hombres eminentes que ha avido en ella, asi antiguos como modernos, del dibujo y coloridos […] y enseña el modo de pintar todas las pinturas sagradas", (Siviglia 1649). Si rimanda alla consultazione di: Angela Cerasuolo, *Estofado e policromie: osservazioni sulla tecnica attraverso la testimonianza di Francisco Pacheco*, in "Bollettino d'arte. Scultura lignea per una storia dei sistemi costruttivi e decorativi dal Medioevo al XIX secolo", atti del convegno (Serra San Quirico e Pergola, 13 -15 dicembre 2007) a cura di Giovan Battista Fidanza, Laura Speranza, Marisol Valenzuela, Volume Speciale, Serie VII, 2012, pp. 147-160.

[37] F. Pacheco, *La pitura à Olio sobra otras materias, i de las encarnaciones de polimiento, i de mate*, in "El arte de la pintura, su Antigüedad y Grandeza Descrivense los hombres eminentes que ha avido en ella, asi antiguos como modernos, del dibujo y coloridos […] y enseña el modo de pintar todas las pinturas sagradas", Siviglia, 1649, pp. 397-412., pp. 397-412.

[38] Ivi, p. 499. Nel Seicento, minio e litargirio venivano utilizzati per le loro proprietà siccative, permettendo ai pittori di ritoccare le stesure senza creare superfici eccessivamente lucide.

[39] La preparazione prevedeva l'applicazione di diverse mani di gesso grosso e sottile, seguite da biacca macinata con colla e un'ulteriore mano di colla per l'imprimitura. L'incarnato era a base di biacca, olio grosso, vermiglione e ocra rossa e gialla. I lineamenti dei volti potevano essere definiti su colore fresco. Per la lucidatura si usavano olio di lino cotto e sandracca. I dettagli in F. Pacheco, *La pitura à Olio,* cit., pp. 494-496, 502 e 503.

[40] Francisco Pacheco descrive una tecnica per realizzare olio ispessito simile a quella di Cennino Cennini che, nei Capitoli XCI e XCII, spiega come preparare un "olio perfetto" per tempera facendolo bollire lentamente in un catino di bronzo o rame esposto al sole. Cennino Cennini, *Il Libro dell'Arte*, Vicenza 1997, pp. 99-101.

[41] L'uso di materiali preziosi, o di vetro per gli occhi, nelle sculture ha origini antiche, ma è significativo notare che *l'Ecce Homo* della Confraternita del Cerriglio, realizzato nel 1620, è la prima scultura napoletana con occhi di cristallo. Prima di questo esempio, gli occhi di vetro venivano aggiunti successivamente, e nel tardo Cinquecento venivano dipinti sul legno, sotto il frammento vitreo. Gennaro Borrelli, *Il Presepe Napoletano*, cit., pag. 69, nota 6.

[42] Mauro Sebastianelli - Giuseppe D'Anna, *Sguardo vitreo nella statuaria lignea devozionale*, in "OADI. Rivista dell'Osservatorio delle Arti Decorative in Italia", n. 13, 2016, pp. 71-86.

[43] Maria Donata Mazzoni, *Le tecniche di realizzazione degli occhi di vetro nel XVIII secolo. Considerazioni sulla tecnica costruttiva e decorativa di sculture lignee napoletane tra Sei e Settecento*, in "OPD Restauro", vol. 21, 2009, pp. 288-300.

[44] *Ibidem.* La mezza sfera o il quarto di sfera venivano utilizzati per sculture con sguardo frontale o mezzi chiusi. La mezza sfera era riservata a opere di maggiore valore o a gruppi scultorei con occhi orientati in diverse direzioni. La mezza calotta, invece, era applicata per sguardi in alto, in basso o lateralmente, mostrando una maggiore parte della cornea. Un comune degrado degli occhi di vetro era il distacco delle palpebre dall'occhio.

[45] Nel Seicento, molte sculture furono alterate con vetrini concavi colorati e una sovrapposizione di bianco per la cornea, risultando occhi inespressivi. Tra la fine del Seicento e l'inizio del Settecento, si iniziarono a realizzare occhi in vetro omogeneo bianco con parti colorate, utilizzando una tecnica simile a quella di Murano. Ciò dimostrava la capacità degli artigiani napoletani di competere con quelli veneziani. G. Borrelli, *Il Presepe Napoletano*, cit., p. 69.

Contribution subjected to double-blind peer review process by one reviewer and plagiarism check with positive outcome.

Received: 16/10/2025
Approved: 29/10/2025

Papireto IV (2025) - pp. 231-238
ISSN 2974-668X
DOI: 10.57661/papireto/0416

Carte colorite all'uso di Francia

Claudia Rosalia Giordano
Soprintendenza di Siracusa

Colored cards in the French style

Abstract: The book is an object of use, and in addition to textual information, it is a carrier of further information relating to material culture and a habitus construendi that allows investigations of various kinds. The book is the result of various choices dictated by conservation or aesthetic needs. The book, in its physicality, unconsciously bears the marks of its various owners and people's fashions. Thus, between the 18th and 19th centuries, the decorated papers that dominated drawing rooms, hat boxes and fumoirs began to be used in bookbinding. Starting with a census of the xylographed papers present in the bindings of the historical collections of the libraries of the province of Syracuse and identifying the patterns present (in the colour variants), a new reference was proposed as a useful working tool for cataloguing activities. A total of 477 different patterns were identified and codified, many of which were produced in Bassano and could represent an initial starting point for subsequent implementations.

Keywords: Decorated papers, history of binding, SCRINIUM, ARCA, Remondini.

Il libro, nella sua dimensione di oggetto d'uso quotidiano, non si limita a trasmettere il contenuto testuale affidato alle sue carte ma diviene al tempo stesso veicolo inconsapevole di una molteplicità di informazioni legate alla sua fabbricazione, alle modalità di costruzione e all'*habitus costruendi* specifico di una realtà produttiva. Ogni esemplare infatti, in quanto prodotto individuale della cultura materiale, porta con sé le tracce delle diverse fasi che ne hanno determinato la realizzazione: dalla preparazione del supporto scrittorio alla apposizione del testo, dalla confezione materiale alla scelta della legatura fino agli eventuali interventi decorativi e di finitura. Ciascuno di questi momenti produttivi lascia segni riconoscibili, più o meno visibili, che si stratificano nell'oggetto libro e ne costituiscono la memoria materiale. Attraverso l'analisi di tali tracce, dalle scelte dei materiali impiegati alla sequenza formale della modalità di

confezione, dalle tecniche decorative alla loro ricezione, il libro diventa documento della storia delle pratiche librarie e delle competenze che le hanno rese possibili[1].

E una volta completo comincia il suo viaggio nel tempo con la sua forma che diventa espressione di una identità collettiva.

Lungi dall'essere immobile, il libro si muove e attraversa la vita dei singoli individui e delle comunità accompagnandone le vicende e, nel corso di tali peregrinazioni trattiene dati distintivi e parallelamente si trasforma[2].

Si adatta e conserva i segni tangibili del suo passaggio di mano in mano, della sua circolazione, delle sue "vite precedenti" e del suo riuso: annotazioni, ex libris, modifiche (sia estetiche che funzionali), rimaneggiamenti, consolidamenti, sostituzioni parziali o radicali dei propri componenti a cui si aggiungono le tracce d'uso che sollevano il velo su storie personali. Dati che poco hanno a che fare con quello che solitamente cerchiamo in un libro, elementi marginali o accidentali che divengono, se osservati con sguardo attento, indizi preziosi che permettono di ricostruire i contesti storici, economici e sociali di cui i libri sono stati parte integrante e talvolta persino complici.

In questa prospettiva il libro si configura, da un lato, come alleato del suo possessore, partecipe della sua storia personale e culturale e dall'altro, come testimone silenzioso di un'epoca, capace di restituire informazioni che vanno ben oltre il contenuto dei testi. Le modalità di confezione, la scelta dei materiali, l'evoluzione delle tecniche di legatura e di decorazione si rivelano allora spie significative dei mutamenti del gusto e delle trasformazioni delle mode, consentendo di leggere, attraverso l'oggetto stesso, un'intera storia culturale che intreccia economia, società e sensibilità estetiche.

Ed è così che le carte decorate alla *maniera di Francia* e *all'uso di Inghilterra e Germania fabbricate*, invadono il mercato tra il XVIII e il XIX secolo e ben presto rinnovano la veste del libro[3].

Distinte secondo le diverse tecniche di esecuzione, le carte decorate si imposero presto sul mercato grazie alla ricchezza dei motivi ornamentali e ai costi contenuti, riuscendo così a suscitare l'interesse sia dei produttori e degli editori. In alcuni casi esse compaiono già associate a piccoli libretti di largo consumo e di facile circolazione; successivamente, iniziano a comparire nelle collezioni librarie, dapprima occupando lo spazio discreto di fogli di guardia o controguardia - all'interno quindi dei volumi - per passare poi all'esterno a rivestire interamente piccoli opuscoli occasionali o ricoprire parzialmente i piatti delle cosiddette legature "in quarto" o "in mezza" sia per libri nuovi sia per esemplari già posseduti che venivano così rinnovati nell'aspetto.

L'uso di tali carte nel mondo della legatoria conobbe il suo massimo sviluppo nel corso del XVIII secolo, quando esse assolsero una duplice funzione: pratica, in quanto materiale di rivestimento resistente ed economico, ed estetica, per la varietà dei decori e dei cromatismi. Le ragioni che ne determinarono la diffusione furono di natura storica, economica e artistica, ma altrettanto numerosi furono i risultati ottenuti in termini di invenzione formale e fantasia decorativa.

Non sorprende, dunque, che nei campionari commerciali del XVIII secolo e di quello successivo la voce dedicata alle carte decorate — specificamente indirizzate a legatori e librai — si arricchisca progressivamente di nuovi colori, disegni e tipologie. Allo stesso modo, la ricorrenza degli stessi stilemi nei fondi librari coevi testimonia il largo consenso di un prodotto che rispondeva pienamente al gusto del tempo e alle logiche del mercato.

E, alla *moda di Francia* e *all'uso d'Inghilterra,* fanno riferimento moltissime voci dei primi campionari di vendita di uno dei produttori italiani più rappresentativi del Settecento, Giuseppe Remondini.

Nel catalogo del 1759 vengono elencati i vari assortimenti di *carta di novissima invenzione all'uso d'Inghilterra* e di Francia[4]. Per quest'ultima provenienza il ventaglio delle offerte è altamente diversificato, da quella *dipinta a pennelletto* (stampata talvolta in oro)[5] che disegnavano intricati giardini a reticoli floreali misti a fiori

completati talvolta da animali[6], a quelle marmorizzate *sull'acqua* a macchie diverse *secondo i molti generi di marmi*[7], anche nella variante *ondata*[8] o ancora dalle carte a colla (tra cui la *sbruffata*)[9] a quella da scrivere (*liscia, dorata negli orli all'uso di Parigi*)[10].

A queste si affiancano altre carte che richiamano comunque a gusti d'oltralpe: ne compare una *a onde di mare*[11] Turca *all'uso di Germania* e una *Indiana* e *Persiana*[12].

La produzione negli anni si differenzia e agli *stampi* già noti si affiancano quelle *di novissima invenzione* in continuo aumento. Essi vengono riproposti nei vari cataloghi ponendo talora alcuni articoli in apertura delle serie disponibili probabilmente in relazione ai moduli decorativi *di grido* o alle nuove proposte.

L'analisi dei vari ventagli di vendita riflette inoltre il gradimento sul mercato delle varie tipologie e la fluttuazione della richiesta come induce a pensare l'aumento degli stampi delle *indiane*[13] che dai 225 del 1770 passano dopo appena due anni a 325, schizzano a 445 nel 1791 e ancora nel primo quarto del secolo XIX si mantengono con un'offerta in 440 diversi modelli (238 di fiorate indiane su fondo bianco e 202 su fondi colorati) o della carta da parati *cambrich sopraffina*[14] proposta nel 1817[15] dopo la carta *calicot*[16], che nel Catalogo del 1842 sale in apertura disponibile con *vaghi e graziosi disegni* e *fina di bei disegni*, facendo scivolare la *calicot* (in una sola "serie") al secondo posto[17].

Declinate nelle varie tipologie e aggregate in macrocategorie[18] vengono suddivise per formato (*comune*, *imperiale*, *reale*, *realetta* e *a rotolo*) accanto alle relative oscillazioni dei costi. Ricchezza di motivi e assortimenti figurano nei vari centri di produzione come ampiamente attestato nei campionari di vendita dove i vari moduli stilistici vengono riproposti nelle diverse tonalità e con fondi diversi. La semantica dell'offerta muta e ampliando la gamma delle proposte vengono suggeriti anche possibili utilizzi[19] tra i quali l'editoria ma è altamente probabile che come coperte o parti di esse, finirono per essere usati in questo settore anche ritagli di altre tipologie, che al mondo dei libri non erano affatto destinate.

Così le carte colorite, con i loro vivaci cromatismi, entrano progressivamente nelle biblioteche e negli archivi dove però finiscono spesso per rimanere celate. La loro presenza, nella maggior parte dei casi, non trova riscontro nelle descrizioni catalografiche e riemerge solo occasionalmente, in occasione di mostre o per circostanze fortuite. Le segnalazioni nei cataloghi sono rare e, quando esistono, si devono quasi sempre all'iniziativa personale di un bibliotecario o a ricerche mirate su specifici fondi.

Le ragioni di questa invisibilità risiedono nella difficoltà di descrivere materiali di tale natura e nella carenza di strumenti di consultazione o repertori adeguati. A ciò si aggiunge, dal punto di vista catalografico, l'assenza di un lessico controllato che consenta una registrazione precisa della tipologia: di conseguenza, nella migliore delle ipotesi, tali carte vengono ricondotte alla generica denominazione di "carta decorata", un'etichetta che finisce per riunire, in modo improprio, tecniche e procedimenti di realizzazione tra loro del tutto diversi.

Classificate, in base alle tecniche di realizzazione, le carte decorate impiegate nella legatoria e nella produzione libraria possono essere suddivise in due grandi categorie.

La prima comprende gli ornati ottenuti per mezzo di matrici (lignee o metalliche) che consentono di riprodurre motivi ornamentali in serie, la seconda raccoglie invece gli ornati ottenuti per contatto a pelo d'acqua delle carte o applicazione diretta, sulle stesse, del colore, i quali, pur condividendo affinità formali e cromatiche, si distinguono per la loro unicità.

Al primo gruppo appartengono le carte xilografate (comprese le vellutate e damascate), le dorate e argentate, nonché le goffrate, tutte caratterizzate da una ripetibilità del disegno; nel secondo rientrano innanzitutto le carte comunemente denominate marmorizzate – nelle loro numerose varianti, tra cui le venate, pettinate, a mazzo di fiori, a onde marine – prodotte per trasferimento appoggiando il foglio su una vaschetta contenenti colori in sospensione, mescolati o aggregati con l'ausilio

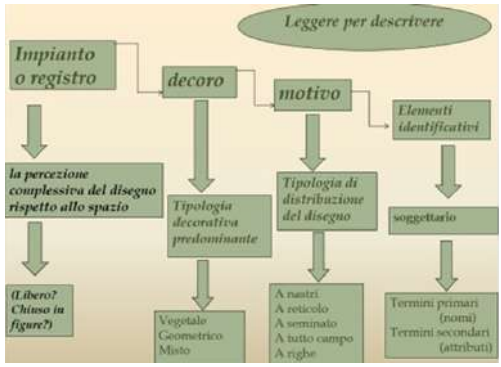
di diversi strumenti come pettini, stilo, pennelli. Appartengono a questo stesso gruppo anche le carte decorate mediante una distensione diretta del pigmento sul foglio, applicato manualmente o con utensili come setacci, spugne, pennelli o tamponi; le varianti sono numerose e vengono identificate e denominate in base al procedimento seguito o all'effetto visivo che ne risulta: zigrinate, spugnate, macchiate, tartarugate, spruzzate, scolate, e così via.

Elaborare una terminologia descrittiva normalizzata che consenta di aprire nuovi percorsi di ricerca rappresenta una sfida complessa, soprattutto per le carte ottenute a colla o marmorizzate. Tuttavia, mentre per queste è possibile proporre una classificazione basata su grandi famiglie di motivi, l'analisi delle carte xilografiche — attraverso l'identificazione del disegno ottenuto da una matrice o dalla somma di matrici diverse — permette non solo di costruire un tesauro di riferimento, ma anche, nella maggior parte dei casi, di risalire al centro di produzione.

Per comprendere appieno la modulazione stilistica delle carte xilografiche è necessario richiamare le fasi del relativo processo di produzione. La stampa xilografica si realizza mediante l'impressione di una matrice lignea (di norma di 20/-30 mm di spessore e di superficie 30 × 40 cm) inchiostrata, applicata a tampone su un foglio di carta. La tavoletta di legno porta a rilievo il disegno desiderato (precedentemente delineato su di un foglio e riportato a decalco a rovescio sulla tavoletta) che si trasferisce sul foglio grazie ad una impressione omogenea.

Di piccolo formato e con un "invito" sul verso per l'impugnatura, tali tavolette erano solitamente realizzate impiegando essenze lignee compatte, quali il pero o il ciliegio, caratterizzate da una tessitura uniforme e da una ridotta presenza di venature che permettevano una migliore precisione dell'intaglio e una resa più omogenea dell'impressione.

A seconda dell'effetto decorativo che si intendeva ottenere, il foglio di carta poteva essere lasciato grezzo al naturale oppure uniformemente colorato a spazzola, con l'applicazione di una tinta di fondo. I colori erano generalmente costituiti da una miscela di amido e colla animale, alla quale si aggiungevano pigmenti, tempere o altre sostanze di origine naturale.



Una volta completata l'asciugatura, l'artigiano poteva intervenire nuovamente sull'immagine, accentuando i dettagli o introducendo variazioni cromatiche mediante tocchi di colore a mano libera, oppure ricorrendo a mascherine traforate e a tamponi di spugna impregnati di colore[20].

Sul finire del XVIII secolo e nel corso dell'Ottocento, nel tentativo di ottenere effetti cromatici più precisi e raffinati, si affermò la pratica dell'impiego di più matrici sovrapposte, utilizzate secondo diverse modalità di allineamento. Questa evoluzione tecnica rese possibili la produzione di ornati sempre più complessi e contribuì ad ampliare la gamma decorativa e le varianti espressive offerte dal mercato[21].

Partendo da queste considerazioni con l'obiettivo di classificare gli ornati ed elaborare un linguaggio normalizzato tra il 2019 e il 2022 è stata portata avanti una campagna di censimento sulle carte decorate conservate in tutto il territorio di Siracusa[22] che ha portato all'individuazione di ben 477 matrici[23] utilizzate per la realizzazione di 376 ornati diversi[24]. A questo primo nucleo in occasione dell'allestimento di una mostra tenutasi a Venezia presso la Biblioteca Nazionale Marciana alla fine del 2023 sono state identificati 41 nuovi ornati e 53 nuovi matrici che si sono aggiunti ai precedenti insieme a documentare ulteriori varianti cromatiche di 27 ornati già classificati[25].

Figura 1. Stampa ad un legno; Italia, Bassano (Remondini), sec. XVIII (SR, Biblioteca Alagoniana, Coll. SM II E 4); Figura 2. Stampa ad un legno; id. (SR, Biblioteca Comunale, coll. I.50.6.17. Controguardia anteriore); Figura 3. Stampa a due legni; id., sec. XIX (Noto - SR, Biblioteca Diocesana Seminario Vescovile); piatto anteriore; Figura 4. Stampa ad un legno; id. sec. XVIII (SR, Biblioteca Comunale, coll. I.133.2.8. Controguardia anteriore).© courtesy of the author.

Il procedimento è abbastanza semplice. Se classificare è descrivere, descrivere è "leggere" e codificare un vocabolario secondo una rigorosa impostazione gerarchica.

La lettura del disegno decorativo deve innanzitutto partire dal modo in cui esso viene percepito dall'occhio umano. La percezione visiva coglie, infatti, l'insieme dell'immagine nella sua globalità prima ancora di distinguerne le singole componenti formali.

In rapporto alla superficie del foglio, il disegno può assumere diverse configurazioni (*impianto*): può distribuirsi sul campo in maniera libera e irregolare (*Impianto a campo aperto*) [fig. 1]; denotare una rigida organizzazione dello spazio in cui figure chiuse possono o meno racchiudere altri elementi (*Impianto a campo geometrico*) [fig. 2] o utilizzare un impianto disegnativo come sfondo sovrapponendone un altro (*Impianto a campo sovrapposto*) [fig. 3].

All'interno di queste macroaree è possibile distinguere delle predominanze disegnative (*Decori*) specifiche che possono esprimersi attraverso elementi legati al mondo vegetale (*decoro vegetale*)[26], presentare figure geometriche (*decoro geometrico*)[27] o contemplare moduli decorativi appartenenti ai due gruppi precedenti (*decoro misto*)[28] [fig. 4].

Ogni decoro infine ha una sua tipologia distributiva all'interno dello spazio (*Motivo*): può correre tra fasce geometriche o bande di partizione (motivo a bande o righe)[29] [fig. 5], delineare nastri lisci, rettificati, sinuosi, ondulati, ecc. (motivo a nastri)[30] [fig. 6], ripetersi in maniera seriale su tutto lo specchio (*motivo a seminato*)[31] [fig. 7], disegnare una sorta di rete, vuota o piena, a maglia romboidale, quadrata o alveolare (motivo reticolare)[32] o ancora rappresentare un frammento di una paginazione disegnativa più ampia (di norma a grandi fioramì) non sempre di facile lettura complessiva (*motivo incompleto*)[33] [fig. 8].

Se ci si trova di fronte ad un ornato costituito da un solo colore è altamente probabile che si tratti di un ornato primario[34]. La presenza di più colori all'interno dello stesso ornato, al contrario, è di norma spia della compresenza di più matrici: in questo caso occorre procedere alla sua destrutturazione per identificare i legni componenti.

La classificazione proposta, pensata per poter essere tradotta in ambiente digitale, ha permesso quindi di costruire un repertorio di ornati primari (di prossima pubblicazione), definiti nelle loro specifiche individuali e in relazione alle composizioni con altri legni censiti nel territorio di analisi[35].

Ogni ornato (ICON CLASS = ICONa CLASSificata), cioè, è stato contrassegnato da un codice alfanumerico univoco che lo identi-

Figura 5. Stampa ad un legno; Italia, Napoli (Gravier?), sec. XVIII (SR, Biblioteca Comunale, coll.I.167.4.12. Controguardia anteriore); Figura 6. Stampa ad un legno; Italia, id., sec. XVIII (SR, Biblioteca Comunale, coll.I.167.4.2. Controguardia anteriore); Figura 7. Stampa ad un legno; Italia, id., sec. XVIII (SR, Biblioteca Comunale, Coll.: I. 64.7) controguardia anteriore; Figura 8. Stampa a due legni; Italia, id. sec. XIX (SR, Biblioteca Comunale Coll.: I. 10.4. 61) piatto anteriore; Figura 9. Stampa a tre legni; Italia, sec. XVIII (SR, Biblioteca Comunale, coll. I.127.3. Controguardia anteriore).

fica a partire dal suo impianto (IC = impianto a campo libero; IG = impianto a campo geometrico; IS = impianto a campo sovrapposto), seguito da un numero arabo indicante il numero delle matrici presenti e da un'ulteriore specificazione numerica indicante il progressivo dell'ornato all'interno del repertorio[36].

Si è scelto di relazionare ad ogni ornato una stringa descrittiva (definizione)[37] e una serie (massimo cinque) di parole-chiave (*keywords*)[38] scelte da un *thesaurus* utili per risalire alle occorrenze sia del repertorio che del database in costruzione)[39].

Per ogni ornato primario, in base all'uso della matrice che lo ha generato (in singolo, duplicato o in combinazione) sono stati forniti i riferimenti ai repertori e alle fonti iconografiche declinate nelle varianti cromatiche censite. A corredo di ogni ornato (e di ogni sua possibile combinazione censita) è stata posta l'icona del profilo disegnativo provvisto di righello di riferimento[40].

Per l'identificazione degli ornati sono stati presi in esame sia i campionari di produzione ufficiale, sia gli album dei rivenditori che riportano indicazioni esplicite di provenienza, oltre alla bibliografia di riferimento. Gli ornati censiti sono stati quindi confrontati con i repertori iconografici, verificandone la corrispondenza in termini di tratto, proporzioni e dimensioni.

Tale metodologia ha consentito di individuare un primo nucleo di esemplari di attribuzione certa (gruppo A)[41], al quale è stato successivamente possibile associare un secondo gruppo di ornati riconducibili con buona probabilità agli stessi centri di produzione in quanto usati in composizione con i primi (gruppo B). Con un relativo margine di sicurezza lo stesso procedimento si è adottato per i legni associati al secondo gruppo (gruppo C). Nel Repertorio gli ornati appartenenti ai primi due gruppi sono stati definiti "appartenenti" ad una bottega; gli ornati del terzo gruppo sono stati definiti "riconducibili".

L'analisi fin qui condotta ha permesso di risalire ad un aspetto significativo legato all'editoria d'occasione e alla diffusione di un gusto condiviso da una parte che solleva il velo su un vivace e fiorente mercato, espressione di un artigianato di pregio che assorbiva le richieste locali pur rimanendo spesso sfumato e raramente identificabile. Sono solo alcuni i nomi che emergono, imprese familiari di ampio respiro, tra i quali i Soliani di Modena[42], i Bertinazzi di Bologna[43] e i Remondini di Bassano[44] ed altri più modesti che fiorirono in Italia[45], ma i loro prodotti, originali, ripresi, contaminati fra loro e con i vicini francesi, inglesi e tedeschi entrarono in tutte le case e da lì approdarono nelle biblioteche aspettando di raccontare la loro storia.

Note

Carlo Federici, *Archeologia del libro, conservazione, restauro ed altro. Appunti per un dibattito* in *Oltre il testo. Unità e strutture nella conservazione e nel restauro di libri e documenti* a cura di Rosaria Campioni, Bologna 1981, pp. 13-20.

[2] Riprendo a tale proposito l'idea kubleriana già altrove espressa (Rosalia Claudia Giordano, *Nota sugli esemplari* in Lucia Catalano – R. C. Giordano - Marco Palma - Anna Scala - Salvina Terranova - Rosalba Tripoli, *Incunaboli a Ragusa*, Roma 2019, pp. 13-31:13) di intendere i segni sul manufatto come espressione del vissuto dell'oggetto stesso e all'habitus di confezione che lo colloca nello spazio-tempo (George Kubler, *La forma del tempo*, Torino 1989, p. 17).

[3] È doveroso precisare che esempi, anche se sporadici, di un uso delle carte decorate in legatoria sono presenti già dal sec. XVI-XVII, principalmente in Francia, all'interno dei circuiti della Corporazione dei maestri *dominotiers* che solevano soddisfare il mercato destinato al rivestimento di arredi (Piccarda Quilici, *Carte decorate nella legatoria del '700 dalle raccolte della Biblioteca Casanatense*, Roma 1988, pp. 15-16). Haemerle rintraccia le fonti più antiche tra la fine del secolo XV e l'inizio del nuovo e sembrerebbe risalire a questo periodo la carta a motivi fitomorfi della collezione Hirsch utilizzata per legare un album di stampe francesi (citato in Mauro Fantinato, *Le carte decorate* in *Remondini. Le Stampe* di Alberto Milano; *Le carte decorate* di Mauro Fantinato, Bassano del Grappa, 2007, pp. 29-112: 35).

[4] Nel catalogo vengono elencate le varie tipologie. Il riferimento specifico alle carte inglesi, francesi e tedesche, da riferirsi ai moduli stilistici più in voga nel periodo in quei paesi (che variava da quelle a declinazione vegetale e geometrica a quelle marmorizzate e a colla), delineava quasi una qualità assicurativa ai produttori e conferiva ai prodotti stessi la caratteristica di attualità. Per le inglesi si trova ad esempio aggiunto, in maniera evocativa: [carta] *vellutata o damascata* […] *con diversi fiorami e da giardino* (*Catalogus librorum qui ex typographo remondiniano prodierunt,* Venezia 1759, p. 156, n. I) che qualche anno dopo, sempre *all'uso d'Inghilterra* vengono suggerite *per forniture di stanze, sale e colonne di chiese* (*Indice di tutte le carte* in *Catalogo delle Stampe,* Bassano [1770], CCXXII, n. XVI). Per le francesi spesso si fa riferimento a *ramages* o fiorami (*Ivi*, n. VI), ma non mancano i riferimenti ad altre tipologie come la *carta ondata real grande sull'acqua ad uso di Francia, di diverse qualità, a onde, a macchie diverse secondo i molti generi di marmi* (*Ivi*, n. III). Lo stesso dicasi per quelle *alla moda di Germania*, di norma dorate che contemplavano anche quelle *sull'acqua* […] *lavorata a pettine, ad onda di mare ed a macchie diverse* (*Indice di tutte le carte* in *Catalogo delle Stampe,* Bassano [1766], XLVI, n. 7).

[5] *Indice di tutte le carte*, cit. (al n. II).

[6] Da matrici lignee.

[7] *Indice di tutte le carte*, cit. (al n. III).

[8] L'effetto si ottiene dal movimento "invitato" alla carta durante le fasi della colorazione.

[9] Si esegue agendo direttamente sul colore amidato sul foglio. I colori in questo caso venivano applicati sul foglio attraverso un setaccio metallico a trama sottile. Per l'offerta del 1759 rimando a *Catalogus librorum* [1759] cit., p. 157 al n. IX.

[10] *Ibidem* (al n. XII).

[11] Ivi, 156 al n. III.

[12] Ivi, 156 al n. VII.

[13] Le xilografate appunto.

[14] Particolare carta da parati a più matrici che riprende i motivi decorativi delle tele di Cambrai applicandoli alle tappezzerie. Rispetto al *papier paint* il colore applicato e meno denso e rimane meno coprente: il tratto finale, più leggero rendeva tale tipologia adatta sia come carta da parati che come materiale per la legatura (Alberto Milano, *Per la datazione delle ultime xilografie edite dai Remondini*, "Rassegna di Studi e Notizie", XXVII (2010), pp. 87-108: 91).

[15] Venne annunciata già nelle due tipologie su fondo bianco e su fondo colorato (*Catalogo delle stampe incise e delle carte di vario genere della ditta Giuseppe Remondini e figli,* Bassano 1817, p. 127 al n. 2).

[16] Altro termine per designare le indiane dal fr. *calicot* (*carte a somiglianza delle tele dette alla Calicot impresse a colori fini*, recitano i cataloghi di vendita).

[17] *Catalogo delle stampe incise e delle carte di vario genere della ditta Giuseppe Remondini e figli,* Bassano [1842], p. 50.

[18] *marmorate, sbruffate, ticchiolate, tartarugate, a Leon, radicate, a finta foglia, dorate, a fiori grandi, minuti*, ecc.

[19] *Forniture di chiese*, *per legare e coprir libri*, *per tapezzerie*, *forniture di gabinetti*, ecc.

[20] Paola Marini, *Le carte decorate* in *Remondini un editore del Settecento,* a cura di Mario Infelise e Paola Marini, Milano 1990, p. 96; Giuseppe Trassari Filippetto. *Tecniche di stampa a colori su carta con le matrici lignee del fondo Remondini*, in *Remondini*, cit., p. 105.

[21] Mauro Fantinato, *Le carte decorate* cit., p. 36.

[22] Tale indagine è stata alla base del dottorato di ricerca condotto dalla scrivente presso l'università di Catania (R. C. Giordano, *Le carte xilografate nel patrimonio documentario. Studio per una metodologia descrittiva normalizzata*, Catania 2022). Il lavoro fin qui condotto è stato tradotto in ambiente informatico per popolare un applicativo (SCRINIUM), sviluppato all'interno di una piattaforma (ARCA) pensata per la descrizione delle legature storiche (http://prestito.opacsiracusa.it/pls/arca/
configura.startup) che viene alimentata all'interno del polo SBN Siracusa, tutt'ora in fase sperimentale. Si è infatti appena concluso il primo nucleo del thesaurus di base (con più di 300 termini primari a cui sono state associate famiglie di attributi) e si sta procedendo alla descrizione degli esemplari censiti.

[23] E pertanto di un nucleo di altrettanti ornati primari. Si definiscono ornati primari quelli risultanti da una sola matrice.

[24] Essi possono essere il risultato di una o più impressioni di una stessa matrice (e in quel caso ci troveremo di fronte uno legno duplicato) o una o più impressioni di matrici diverse.

[25] R. C. Giordano, *Dalle matrici alle stampe. La classificazione degli ornati* in *Matrice colore ornato. Carte per legare e coprir libri*

della Biblioteca Marciana, a cura di Claudia Benvestito e R. C. Giordano, Perugia 2024, pp. 24-42:40.

[26] Come in fig. 1 e 2

[27] Come in fig. 3.

[28] Come in fig. 4 (nastri e volute).

[29] Come in fig. 5 (bande).

[30] Come in fig. 6 (nastri strozzati).

[31] Come in fig. 7.

[32] Come in fig. 2.

[33] Come in fig. 8.

[34] Sono stati censiti ornati a più matrici di un solo colore che potrebbero condurre ad erronee identificazioni. Rimando a questo proposito a *Catalogo delle* carte in *Matrice*, cit., scheda n. 50.2.

[35] Durante la selezione degli esemplari funzionali alla mostra marciana, effettuata all'interno delle collezioni della biblioteca, è stato individuato un numero superiore di legni rispetto a quelli poi scelti e contemplati nel Catalogo pubblicato, che nel corso del lavoro sono stati processati secondo lo schema descrittivo classificatorio di tipo gerarchico e pertanto inseriti nel Repertorio. Oggi, con l'incremento marciano, il repertorio contempla la registrazione di 572 matrici (182 con impianto geometrico e 390 con impianto a campo libero).

[36] Nell'ornato della figura n. 1, identificato come ICON CLASS IC.1.79 si è indicato un ornato ad impianto a campo libero proveniente da una sola matrice (impressa una volta) che occupa il posto n. 79 nella progressione di registrazione materiale all'interno del sistema classificatorio Nell'ornato della figura n. 2, identificato come ICON CLASS IG.1.10 si è indicato un ornato ad impianto geometrico proveniente da una sola matrice (impressa una volta) che occupa il posto n. 10 nella progressione di registrazione materiale all'interno del sistema classificatorio. Nell'esempio della fig. n. 3, identificato come ICON CLASS IS.2.23 si è indicato un ornato ad impianto sovrapposto proveniente da due matrici (IC.1.130 + IG.1.131) che occupa il posto n. 23 nella progressione di registrazione materiale all'interno della macrocategoria a due legni a impianto sovrapposto del sistema classificatorio.

[37] Riprendendo i patterns di esempio per la fig. 1 compare: *Tralci fioriti e fogliati*; per la fig. 2 compare: *Rametto di bacche caudato, alternato a fiore a 5 petali, in nastri fogliati strozzati da corolle stellate*; per la fig. 3: *Medaglie con foglie cuore e sfera accollata su trama a nastri a tratteggio paralleli.*

[38] Massimo cinque per ornato.

[39] Per l'esempio in fig. 1: kw = *Rami fioriti / rami fogliati / fiori a cinque petali / fiori a sei petali;* per l'esempio in fig. 2: kw = *nastri fogliati / reticolo a nastri / corolle stellate / rametto di bacche / fiore a 5 petali*; per l'esempio in fig. 3 si dovrà passare ai legni componenti per cui si avrà per ICON CLASS IC.1.130: kw = *nastri a tratteggio* e per ICON CLASS IG.1.131: kw = *medaglie forate / foglie a cuore.*

[40] Si è scelto di non processare allo stesso modo i legni complementari di dettaglio, data l'estrema difficoltà di individuazione, che risultano comunque inseriti nel sistema classificatorio e "trattati" solo in combinazione.

[41] Sono stati inseriti nel primo gruppo anche gli ornati trovati su brossure editoriali appartenenti ad una specifica bottega.

[42] Per *I Soliani* rimando a Michela Gani. *Carte decorate*, Modena, Franco Cosimo Panini, 1993, pp. 14-16 e Giorgio Montecchi, *L'azienda tipografica dei Soliano tra Seicento e Settecento* in *I legni incisi della Galleria Estense*, a cura della Soprintendenza per i beni artistici e storici per le province di Modena e Reggio Emilia, Modena 1986, pp. 35-57.

[43] Per l'attività della bottega Bertinazzi e la vivacità culturale di Bologna nel sec. XVIII rimando a Gianna Paola Tomasina. *All'uso di Francia dalla moda all'industria. Carte decorate, papier peint e tessile stampato nel sec. 18. La bottega Bertinazzi, Bologna, 1760-1896*. Bologna 2001 e alla nutrita bibliografia.

[44] sicuramente il nome più conosciuto grazie anche ai numerosi studi dedicati che tratteggiano non solo la loro attività di editori ma la loro capacità imprenditoriale, la sottile strategia penetrativa adottata e l'indubbia influenza. Si rimanda tra tutti a Mario Infelise, *I Remondini di Bassano. Stampa e industria nel veneto del Settecento*, Bassano 1980 e *Remondini un editore del Settecento,* a cura di Mario Infelise e Paola Marini, Milano 1990. Tra gli approcci più recenti si indicano Vittoria Gosen, *Incidere per i Remondini. Lavoro, denaro e vita nelle lettere degli incisori a un grande editore del '700*, Bassano 1999, Alberto Milano – Mauro Fantinato. Remondini. Le stampe; le carte decorate, Bassano 2007, Cristina Chiesura, *I Remondini. Una storia imprenditoriale centenaria divenuta museo, un museo da conoscere e da ri-vedere*, Bassano 2015 ed Elisa Marazzi, *Per un'archeologia dell'editoria per ragazzi: le stampe illustrate in foglio singolo* (*XVIII-XX secolo*), "Rivista di Storia dell'educazione", 12 (2025), 1 (gen. – giu.), pp. 20-21.

[45] R. C. Giordano, *Le carte xilografate* cit., pp. 22-26; Ead., *Dalle matrici alle stampe* cit., pp. 27-35.

Contribution subjected to double-blind peer review process by one reviewer and plagiarism check with positive outcome.

Received: 26/09/2025
Approved: 13/10/2025

Papireto IV (2025) - pp. 239-252
ISSN 2974-668X
DOI: 10.57661/papireto/0417

La *qualità* del cerchio. Estetica della Terra

Dario La Mendola
Accademia di Belle Arti di Palermo

The Quality *of the Circle. Aesthetics of the Earth*

Abstract: The thesis supported in this paper consists of two parts. The first part explains, through various contributions-medical, scientific, and philosophy of mind - that there is a recursive correlation between the human brain and the Earth: the brain represents the Earth to itself by traveling it, cultivating it, inhabiting it, and the Earth is represented by the brain thanks to continuous perceptual exchanges with the environment, which have allowed the development of emotions in our species. In these recursive "actions," an important question emerges, which is probably the most fascinating aspect of this recursion: how can the Earth be depicted? The answer is provided in the second part, demonstrating that the first geographers chose the circular shape to suggest that the Earth, being something that cannot be measured (or known) with certainty, could only be depicted as an icon inside a circle, since, as pi demonstrates, something extremely mysterious happens in the relationship between radius and circumference.

Keywords: Aesthetics, Geography, circle, Earth, Pi.

La retta è una circonferenza
con il centro all'infinito.
D. Barone

1. Violazioni di livello

Douglas R. Hofstadter, nel libro intitolato *Gödel, Escher, Bach*, dedica il quinto capitolo alle strutture e ai processi ricorsivi[1]. Il capitolo inizia con una domanda secca, per l'appunto "Che cos'è la ricorsività?", e circa trenta pagine dopo termina con un dialogo tra Achille e la Tartaruga che, in un ristorante cinese, tra i resti del pranzo, discutono di *haiku*, di un biscotto della fortuna, del tè e di *4'33"* di John Cage.

Rispetto alla risposta, l'autore offre quello che tutti ci aspetteremmo. La ricorsività, scrive, è "l'annidarsi di cose entro cose e le sue variazioni"[2]. Su un piano molto generale, e semplice, sarebbe

come un racconto all'interno di un racconto: una *matrioska*, quella simpatica bambolina di legno della cultura popolare russa. Che la ricorsività sia affascinante, non c'è dubbio. Ovviamente, ci tiene a precisare Hofstadter, a volte la ricorsività può sfiorare il paradosso. Questo è il caso in cui una cosa viene definita in termini di sé stessa. Ora, se ciò provoca in modo circolare un regresso all'infinito, non si tratta di ricorsività. La ricorsività, infatti, definisce una cosa in termini di versioni più semplici, non della cosa stessa. Malgrado non le prestiamo attenzione, la ricorsività è presente nella nostra vita. Questo è l'esempio che Hofstadter propone: "Nei giornali radio spesso si realizzano collegamenti con qualche corrispondente all'estero. "Ora vi colleghiamo con Pincopallino a Nebbiascura, Inghilterra". Ora Pincopallino ha sottomano un nastro di qualche giornalista locale con un'intervista a qualcuno; così, dopo una breve introduzione, inserisce il nastro. "Sono Tizio Caio, mi trovo qui a due passi da Nabbiascura, sul luogo in cui è avvenuta la rapina; sto parlando con…". A questo punto siamo scesi di tre livelli. Può darsi che anche l'intervistato tiri fuori il nastro con una qualche conversazione. Non è raro scendere di tre livelli in un giornale radio reale e, abbastanza sorprendentemente, non ci accorgiamo quasi delle sospensioni. Il tutto è gestito con grande facilità dal nostro subconscio"[3].

Sparse tra le pagine, Hofstadter presenta alcune opere di Escher. Tra tutte, la litografia *Mani che disegnano* (1948) appare alla fine del libro quasi a offrire al lettore un'ulteriore prova di quanto complessa sia l'immaginazione umana. Ma non è soltanto questo il punto. L'opera di Escher è utile a Hofstadter, ed è utile a noi, per comprendere il concetto di Strani Anelli, il quale è evidente nell'*Offerta musicale* di Bach. Negli Strani Anelli vi è un elemento sorpresa, che è ciò che li rende strani. Non si tratta di intrecci semplici, bensì di violazioni di livello. Il linguaggio, afferma Hofstadter, riesce bene a rendere il concetto "quando parla sia direttamente sia indirettamente di sé stesso. In questo caso, qualcosa che era *dentro* il sistema esce dal sistema e agisce *sul* sistema, come se fosse *fuori* del sistema"[4].

In questo articolo, il cui contesto è un avvicinamento dell'estetica alla geografia, tenteremo di dimostrare (o quantomeno di ipotizzare ironicamente – dacché non è possibile prescindere dall'ironia, nei confronti dei paradossi) che il rapporto tra i sensi, la mente e la Terra, e cioè la sua riproduzione in un'icona, se è permesso chiamarla così, sia qualcosa di ricorsivo, ma in modo paradossale, raggiungendo ciò che Hofstadter, nonché la logica – anche se in modo diverso – definiscono Strani Anelli: una violazione di livello. Questo perché i sensi, la mente, la Terra e l'icona hanno strutture "circolari" che tendono all'infinito; e anche perché essi *mimano* il processo per il quale qualcosa (i sensi, la mente) che sta dentro il sistema (la Terra) esce dal sistema e agisce sul sistema, come se non facesse parte del sistema (l'icona).

Più avanti tratteremo delle prime intuizioni circa la forma della Terra, le quali sono coeve: la prima avvenne con un disegno, la seconda con una poesia. Entrambe, noteremo, hanno in comune la circolarità. Sebbene ciò non costituisca chissà quale prova, in questa sede esprimono un valore importante: suggerire che la Terra fu inizialmente analizzata e *sentita* come un insieme di *qualità* (o *qualia*), e non come un complesso di grandezze commensurabili. Per rafforzare tale tesi esporremo altre intuizioni avute da cartografi o esploratori, e infine inviteremo a una lettura *eversiva* del *pi greco*, affrontandolo non necessariamente come una costante matematica. Nessun concetto scientifico verrà maltrattato.

2. La questione della forma e del metodo

Precisiamo subito un aspetto. Circa l'*intuizione* nella storia della sfericità della Terra non aggiungeremo nulla, oltre alle prove empiriche avvenute fin dall'antichità in ogni parte, per esempio ricavate dai più semplici ragionamenti, dall'osservazione della forma della sua ombra durante le eclissi di Luna, o dagli spostamenti a nord o a sud sulla superficie terrestre che, conseguentemente, modificano la visibili-

tà delle stelle all'orizzonte. Aristotele, nel *De caelo*, al libro II, fornisce un esempio: "Quanto alla sua forma, diremo che questa è necessariamente sferica: ciascuna delle sue parti infatti ha peso finché non sia giunta al centro, e le parti più piccole, spinte da quelle più grandi, non possono formare dei rigonfiamenti, ma si comprimono invece e si stringono insieme l'una con l'altra finché non abbiano raggiunto il centro"[5]. E anche Eratostene nel trattato perduto *Sulla misura della Terra*, menzionato da Cleomede[6], lo dimostra attraverso i suoi calcoli basati sulla geometria, confrontando l'ombra del Sole proiettata a mezzogiorno, durante il solstizio di estate, a Siene e ad Alessandria. L'astronomo notò che nella prima città il Sole cadeva a filo di piombo; nella seconda la luce proiettava un'ombra con un angolo di circa 7,2 gradi. La Terra, egli comprese, doveva essere sferica, in quanto quell'angolo corrispondeva alla frazione tra la distanza delle due città e la sua circonferenza. Calcolandone la misura, espresse un valore molto vicino a quello reale, e cioè 40.075 chilometri.

Coloro che, in qualche modo, sono convinti che in questo articolo verrà offerta non solo una forma differente della Terra, ma addirittura un metodo di ricerca diverso da quello scientifico, possono fare a meno di continuare la lettura. Ciò che questo articolo desidera proporre, anche se bizzarramente, è unicamente vagare, con le sue radici conficcate molto a fondo nel metodo scientifico, verso qualcosa di fantastico, come lo sono gli Strani Anelli a cui si accennava. Non c'è nessuna intenzione di mostrarsi inutili. L'intenzione, invece, è avvalersi della forza deformante della mente, suggestionata dai sensi, influenzate da un contesto geografico, e riflettere sul contenuto semantico delle immagini[7], e in questo caso sul contenuto semantico del cerchio, accogliendo questa figura come se avesse *essa* qualcosa da dire[8], e non noi. Pleonastico affermare ciò, ma ne sentivo il bisogno.

3. Origini, disegni e poesie

Come annunciato, adesso ci approcceremo alle prime intuizioni sulla forma della Terra, le quali avvennero attraverso gli strumenti ricorsivi più propri dell'immaginazione: il disegno e la poesia. Entrambi occorsero all'uomo in maniera dinamica: non solo come rappresentazione di ciò che nell'immaginazione emerge, bensì anche come *combustibile* e mezzo comunicativo per la trasmissione della cultura e della sua evoluzione[9]. Gli esempi qui citati sono Anassimandro e Ferecide di Siro, i quali si espressero con mezzi diversi, facendo risaltare la circolarità della Terra.

Siamo nel VI secolo a.C. Anassimandro, allievo di Talete, in contrasto al suo maestro, postulò che il principio (*archè*) ed elemento delle cose fosse l'infinito, e che mutassero le parti e il resto fosse immutabile. Riteneva che la Terra si trovasse nel mezzo, scoprì gli equinozi e i solstizi e inventò lo gnomone. Le fonti sostengono che fu il primo a proporre un *disegno* della Terra, la quale dedusse a forma di sfera, o rotonda, simile al tamburo di una colonna di pietra, sospesa, non sorretta da niente. Il geografo Agatemero scrisse: "Anassimandro di Milesio, discepolo di Talete, <fu> il primo che provò a disegnare su tavola la terra abitata; dopo di lui Ecateo di Mileto, gran viaggiatore, affinò <il disegno>, sicché l'opera divenne motivo di meraviglia. – Eratostene sostiene che i primi <geografi> successivi a Omero furono due: Anassimandro, discepolo di Talete e suo concittadino, ed Ecateo il Milesio"[10]. E riguardo gli abitanti, Ippolito di Roma, in *Refutatio omnium haeresium*, aggiunge che essi stanno: "sopra una delle sue superfici, mentre l'altra superficie sta dalla parte opposta"[11].

Quella di Anassimandro fu una rivoluzione. Osservò la Terra dall'unico punto dal quale è possibile osservarla tutta intera, cioè dall'alto, *luogo* abitato agli dei, non dagli uomini. E svelò la sua forma: circolare. Attraverso Strabone, che come lui stesso dichiara viaggiò più dei geografi che li precedettero, mentre critica Eratostene apprendiamo che quest'ultimo a quarant'anni divenne il terzo bibliotecario di Alessandria, in tale periodo cominciò a scrivere il suo libro, *Geografia*, e che trovò nella Grande Biblioteca una mappa dell'ecumene attribuita ad Anassimandro, disegnata per il

suo trattato *Sulla Natura*. Questa mappa illustrava la Terra inscritta in un disco, nella quale era possibile distinguere il Mediterraneo, l'Italia e la Sicilia.

Qualche anno più avanti rispetto Anassimandro un altro filosofo, Ferecide di Siro, allievo di Pittaco e maestro di Pitagora, per Teopompo tra i primi a raccontare la Natura e gli dei[12], scelse sempre la forma circolare per identificare la Terra, ma questa forma la indicò con un nome, anzi, con un nome *mutato*. Ferecide, degli dei, secondo Marco Valerio Probo che lo ricorda nelle sue *Vergilii bucolica*, disse che eternamente esistono Zeus, cioè l'etere[13], il Tempo e la Terra; l'etere sarebbe quello che governa, la Terra quella che è governata e il Tempo quello in base al quale è regolato l'universo: diversi epiteti per simbolizzare dei sentimenti. La Terra, però, come nome aveva ancora Ctònia. Zeus si innamorò perdutamente di Ctònia, arida, dura, buia, triste e "verticale" (il suo nome, che indica il sotterraneo, è probabilmente onomatopeico, dacché il suono pare imitare il rumore che una zappa compie se battuta sulla terra non lavorata: "*ctò*, *ctò*…"). Per Ctònia, Zeus tessé un manto decorandolo di quelle bellezze a cui noi, suoi abitanti, oggi possiamo assistere godendone, e che definiamo con un termine contraddittorio e miniaturizzante: il paesaggio[14]. Poi, con tenerezza, pose questo manto sul corpo della sposa. Ed ecco che Ctònia, adornata di campi verdi, di fiumi sinuosi, di alti monti e del mare profondo mutò il suo nome, prendendone uno che, nel suono, esprime la fertilità, la felicità e la rotondità: Gè, Gea, Gaia. Nei frammenti greci e latini compaiono questi versi, una cronaca delle nozze:

> …per
> lui [Zeus] fanno le case,
> molte e grandi.
> E dopo che le ebbero portate
> a termine, tutte, assieme
> ad arredi e a servitori
> maschi e femmine, e a
> tutte le altre cose necessarie,
> ecco, quando tutto risulta
> pronto, fanno
> le nozze. E quando
> giunge il terzo giorno
> delle nozze, allora
> Zeus fa un manto
> grande e bello, e
> su di esso intesse in vari
> colori Terra e Ogeno e il
> palazzo di Ogeno…[15]

Secoli dopo, ad Alessandria d'Egitto, Tolomeo fece esattamente l'inverso di Anassimandro e Ferecide di Siro, portando da una sfera a un piano bidimensionale le informazioni della Terra nella sua *Geografia*. Scritta in otto libri, nel II secolo d.C, l'opera spiegava i metodi della rappresentazione cartografica, l'uso delle coordinate e una lunga lista di circa ottomila località. Qualche copia si trovava a Costantinopoli, ma fu quasi dimenticata e non era né letta né commentata dagli autori bizantini e arabi. Nel 1406 una copia raggiunse Firenze grazie al monaco bizantino Manuele Crisolora. Jacopo Angeli da Scarperia la tradusse in latino e, durante il XV secolo, il libro venne nuovamente letto e commentato. Le sue mappe ebbero comunque un *effetto circolare*, dacché *presero in giro* i navigatori che le adottarono, ingannandoli. Chi partecipò all'errore di calcolo di Tolomeo fu Cristoforo Colombo il quale, diretto in Asia, si trovò dinanzi un altro continente: le Americhe.

4. La geografia è uno Strano Anello

Prima di giungere al contenuto semantico delle immagini, che motivi la scelta della forma attribuita alla Terra da parte dagli antichi autori appena trattati, e che non è solo legata ai fatti, bensì costitutiva del carattere intimo del pianeta nel quale viviamo e della forza espressiva della figura geometrica della circonferenza – carattere e forza sono intrisi di ricorsività –, dobbiamo *attraversare* uno dei *luoghi* più belli del sapere: lo Strano Anello della geografia.

Non sarebbe difficile proporre una definizione di geografia che trovi tutti d'accordo. E, di certo, una definizione simile sarebbe la meno appropriata: "La geografia è la descrizione della Terra. Così da secoli si ripete. Ma non è

così, perché nel frattempo ci si è dimenticati della cosa più importante: che proprio attraverso questa descrizione il mondo viene ridotto alla Terra, la Terra alla sua superficie e quest'ultima a una tavola. Tale definizione implica dunque una triplice trasformazione, che se all'inizio passa inavvertita diventa incontrollabile"[16].

Più *avventuroso*, invece, sarebbe *proporre* una definizione inconsueta (e tuttavia coerente più di quanto si creda), la quale oltrepassi anche la sua etimologia. La tendenza delle scienze è sempre quella di allontanare l'oggetto dei loro studi dall'errore umano per far convergere, in esse, le opinioni contrastanti, annullandole. Qui la tendenza sarà inversa, ovvero quella di avvicinarsi all'errore per recuperare quanto di più umano in una scienza come la geografia ci possa essere. Se la definizione risulterà poco appropriata, e probabilmente troppo influenzata da una prospettiva che ha nell'estetica il suo fulcro, allora sarà un lavoro ben fatto. Essa è argomentata qui sotto: propone la geografia come una delle più alte violazioni di livello; ricorsivamente, le argomentazioni coincideranno con quanto finora annotato. Consideriamo tre livelli.

Primo livello. Il lettore lo avrà colto. Nelle righe precedenti quegli autori non sono stati citati a caso. L'operazione di Anassimandro e di Ferecide di Siro sono due bellissime metafore. E la metafora è sempre qualcosa di meraviglioso, perché esprime indirettamente una forma di consapevolezza dell'uomo, una produzione di significato. Quello che i due filosofi hanno dimostrato, il primo con un disegno, il secondo con una poesia, è la consapevolezza del luogo nel quale abitiamo e il significato della geografia: la descrizione di ciò che crediamo esista, e che deve esistere perché ci rende esistenti, la quale rimane tale (una descrizione), e alla quale crediamo come se fosse ciò che esiste. In entrambi i casi la Terra è stata trasformata in qualcosa di conoscibile, e il suo lato conoscibile è diventato quello che la Terra non è. Renderla un segno, renderla un nome, affidarle una *qualità*, quella che lei stessa suggerisce (la rotondità), è l'unica aspirazione umana possibile per non lasciarsi soffocare dalla condanna nella quale gli uomini si trovano vittime: le apparenze. Forse lo abbiamo sempre saputo. Ma cos'è una *qualità*?

Secondo livello. Nel mostrare la *qualità* della Terra, la razionalità dell'uomo perde sempre una dimensione: la profondità, o la capacità di comprendere la verità delle cose. In queste condizioni, ovviamente, la *qualità* non può essere né intuita né rappresentata (anche questa, a suo modo, è una metafora). L'unico modo per *averla* è *sentirla*, e cioè riprendere la profondità perduta. Il mito di Atlante è esplicativo. Stiamo di fronte l'iconografia di Atlante, il titano costretto da Zeus a portare sulle spalle – al posto o forse in sostituzione della sua testa – un globo[17], e concentriamoci in esso. Il dio "antico"[18], alleato di Crono, oltre la punizione, nella sua morfologia tipicamente umana racconta in una scena perenne quanto il mondo sia ciò che sta prima o sopra la sua scatola cranica, anch'essa rotonda e luogo che, tradizionalmente, custodisce il regno della razionalità. La volta celeste, o la Terra, con la loro vastità, con le loro misteriose stranezze, con le loro *qualità* appunto, schiacciano l'uomo, posizionandolo in un atto di estrema umiltà: inginocchiarsi.

Terzo livello. La geografia ha qualcosa di speciale. Nella descrizione di ciò che esiste, non fornisce per mezzo dell'uomo soltanto *la* descrizione, priva della *qualità* di una dimensione, quella che è tipica della Terra e che rimane in essa, ma, con un rimando metaforico a tale *qualità*, rivela due aspetti: il primo è che questa scienza, meglio di ogni altra, offre una descrizione mentre il descrivente è all'interno di ciò che sta descrivendo; il secondo è che, ciò che è descritto, offre al descrivente un modo per avere consapevolezza di sé (per esempio con la metafora), avvertendolo di ciò che a esso manca. L'apparenza difatti rimane. E se rimane, dobbiamo chiederci perché.

5. Mappe che non servono

Potremmo prendere due mappe a esempio, molto rapidamente, per rimarcare ancora meglio quanto poco fa è stato affermato. La prima è la Mappa mundi di Hereford, la se-

conda è il planisfero di Fra Mauro.

La Mappa mundi di Hereford è del 1290 circa. Larga 137 centimetri e alta 163, la pelle bovina su cui il mondo è stato disegnato, in un cerchio, non ha niente di ciò che sarebbe piaciuto a un geografo: niente linee, niente luoghi, niente confini. "La Mappa è tutto un brulicare di attività e imprese. Superato il primo impatto, quasi non si riesce più a staccare gli occhi. Sulla sua superficie compaiono circa millecento nomi di località, scritte e illustrazioni tratte da fonti testuali bibliche, cristiane e della classicità, da Plinio il Vecchio, Strabone e Solino a san Gerolamo e Isidoro di Siviglia. La mappa è un distillato di conoscenze geografiche, storiche e religiose, e dunque funge da itinerario, da dizionario geografico, da parabola, da bestiario e da strumento didattico"[19].

Il nord è a sinistra; l'oriente, l'est, è in alto[20]. L'Europa è l'Africa e l'Africa è l'Europa. C'è Mosè, il mostro Scilla, lo sciapode (un uomo che si ripara dal sole con un enorme piede) e il bonaso (o bonaco, un bovide leggendario che cosparge i suoi escrementi corrosivi per difesa). La sfericità è suddivisa in tre sezioni, dunque è una mappa di tipo T-O (la T è inscritta nella O), mappe medievali in cui il Mediterraneo è a forma di T e divide tre continenti, Europa, Africa e Asia, circondati dall'oceano, a forma di O. Questo modello, anche se semplificato, fu ideato durante l'imperatore romano Marco Vipsanio Agrippa. Una delle mappe T-O più celebri è quella di Isidoro di Siviglia, presente nelle *Etimologie*, al quattordicesimo capitolo, intitolato *De terra et partibus*[21]. In ogni continente sono presenti i nomi dei figli di Noè: Jafet in Europa, Cam in Africa e Sem in Asia. La mappa di Hereford, che dà indicazioni precise circa il mondo come era immaginato, porta ovunque, soprattutto verso la fede, ma non dove ci si aspetterebbe: in qualche luogo.

Il planisfero di Fra Mauro, monaco camaldolese, di cui l'originale è andato perduto, venne realizzato probabilmente nel corso del 1450 e il 1459 nell'isola di Murano. Fu commissionata da re Alfonso V del Portogallo. La sua forma è circolare e il diametro misura circa due metri. Viene considerata "una mappa di transizione, a cavallo tra il vecchio mondo e quello nuovo, nonché tra una rappresentazione medievale della terra come un unico "planisfero" rotondo e la proiezione in due emisferi emersa poi nel Cinquecento"[22].

Sono presenti circa tremila toponimi, la direzione del sud è posta in alto e, malgrado le inesattezze tipiche e riscontrabili in altre mappe, contiene, tra la Terra tonda e la cornice quadrata, tantissime note che coadiuvano anche qui all'interpretazione del mondo: disegni cosmologici, la distanza delle stelle, le maree e la teoria degli elementi; il paradiso terrestre, illustrato fuori la Terra in basso a sinistra, è un giardino circondato da alte mura; Adamo ed Eva sono nudi e al centro spicca l'albero della vita della Genesi. Le fonti di Fra Mauro sono tante e, tra tutte, c'è il *Milione* del mercante Marco Polo, dal quale trasse i dettagli per la Cina, il Giappone e Giava, anche se questo libro, di cui una copia era conservata da Cristoforo Colombo che lo ispirò per attraversare l'Atlantico, non risulterebbe attendibile. Pure nel *Milione* non c'è niente che sarebbe piaciuto a un geografo: spazio e tempo non hanno alcuna differenza, il vento crea i percorsi e le misurazioni sono relative.

6. La condizione estetica della geografia. Prima parte: mostriciattoli

C'è un *quarto livello* che appartiene a quello Strano Anello che è la geografia, e che dobbiamo analizzare (con ispirazione estetica) isolatamente: la sua capacità di legare saldamente la relazione tra i sensi, la mente e la Terra. Se ciò può sembrare un azzardo, apriamo una parentesi per rilanciare due appelli, *allontanandoci* dal nostro tragitto, attraverso la mongolfiera o la zattera della satira. Questa parentesi, che è priva di attinenza rispetto ai temi dell'articolo, ci è utile per iniziare a *esplorare* la geografia con un atteggiamento differente da quello comune. Venga preso, tale punto, come un gioco.

Il primo appello è lo studio di Erwin Panofsky su Galilei e le arti[23]. Quello che emerge da questo studio è che il filosofo pisano non solo era un amante della poesia, dell'*Iliade* e dell'*Orlando Furioso*, ma anche un abile scrittore

di poesia burlesca. Nell'opera *Contro il portar la toga*, scritta tra il 1589 e il 1592, invoca l'uso della fantasia e dell'invenzione. Egli riconosceva alla finzione un ruolo decisivo. Malgrado ciò, Galilei rimane colui il quale ha reso la scienza moderna uno dei più importanti strumenti di difesa della libertà umana, non solo in merito al sapere. Non esageriamo affermando, dunque, che per far scienza sia necessario partire dalla brama di creatività. E, inoltre, non esageriamo affermando che anche la libertà della scienza ha necessità di essere difesa dalla creatività.

Il secondo appello è quello che Gian Battista Vico fece ne *La scienza nuova*, dedicando l'undicesimo capitolo alla geografia – da lui definita – poetica e scritta per "purgare l'altro occhio della storia poetica, [...] la quale, per quella proprietà di natura umana che noi noverammo tralle *Degnità*, che "gli uomini le cose sconosciute e lontane, ov'essi non ne abbian avuto la vera idea o la debbano spiegar a chi non l'ha, le descrivono per somiglianze di cose conosciute e vicine", ella, nelle sue parti ed in tutto il suo corpo, nacque con picciol'idee dentro la medesima Grecia, e, coll'uscirne i greci poi per lo mondo, s'andò ampliando nell'ampia forma nella qual ora ci è rimasta descritta. E i geografi antichi convengono in questa verità, ma poi non ne sepper far uso: i quali affermano che le antiche nazioni, portandosi in terre straniere e lontane, diedero i nomi natii alle città, a' monti, a' fiumi, colli di terra, stretti di mare, isole e promontori"[24].

Per Vico l'immaginazione schiaccia la geografia a sé, con narrazioni irrazionali che, tuttavia, riflettono le esigenze degli uomini, costruiscono la loro storia e contribuiscono egualmente alla comprensione del mondo. Riassumendo, se desideriamo avvicinarci allo Strano Anello della geografia, dobbiamo sforzarci di essere *aperti* a quello che giudichiamo *opposto*. Perché?

La traduzione della *qualità* della Terra (dell'esistenza?) in una sua quantificazione, sebbene abbia portato a una maggiore e più certa conoscenza del pianeta, ha lasciato tali sue *qualità* all'angolo come i brutti mostri di un libro per bambini che, chiusi per secoli in un'alta torre di un lontano castello, sono stati infine dimenticati a causa dell'entusiasmo provato dalle descrizioni più *affidabili*. Non tutti i mostri, però. Qualche mostriciattolo, infatti, un po' per scherzo e un po' perché questo è il suo mestiere, nella storia della cultura ha fatto comunque qualche sgambetto. In un'opera di Lewis Carroll, *La caccia allo Snark*, l'*affidabilità* della mappa di Mercatore del 1569 è sottoposta alla *saggezza* del capitano e dell'equipaggio di una nave. Questi versi, scritti da un logico e leggibili in più modi, hanno un sapore molto intenso:

> Aveva comperato una mappa del mare
> dove nemmeno un frammento di terra
> era dato a qualcuno rintracciare;
> ma l'equipaggio fu lieto nell'apprendere
> che era così più semplice da intendere.
>
> "A che diavolo servono i Poli di quel Mercatore,
> e i Tropici e le Zone e i Meridiani,
> per non parlare poi dell'Equatore,"
> argomentava il Capo a quei sottili ingegni,
> e loro a lui: "Soltanto convenzioni, puri segni!
>
> "Tutte le altre mappe hanno forme un po' strane
> con quelle isole e quei promontori!
> Per questo il Capo li ha tagliati fuori,"
> osannava la ciurma. "Grazie al suo abile fiuto
> ci ha riforniti di un nulla perfetto e assoluto!"[25]

La mappa di Gerardo Mercatore, che egli creò a cinquantasette anni senza aver mai viaggiato, era realizzata in scala, misurava 2 x 1,25 metri e venne disposta su diciotto fogli. L'Australia e la Groenlandia hanno le stesse dimensioni, l'Antartide è un lungo strato biancastro alla base della mappa e l'intero pianeta, questa è la vera novità, ripulito della sua rotondità, accoglie un'infinità di linee lossodromiche, utili ai marinai. Della rotondità nessuna rappresentazione; eppure, questa mappa è il modello – sebbene con molti *arrangiamenti* – che

ancora oggi riteniamo come la forma più certa del mondo.

Come giudicare l'operazione di Mercatore? Matematica? Certo. Artistica? Anche. Commerciale, nella più spregevole delle accezioni? Sicuramente. Quella mappa è sia l'uno che l'altro, che l'altro ancora. Della matematica ha la precisione, dell'arte la distorsione, del commercio l'unico interesse. E come giudicare la nostra fiducia nelle rappresentazioni della realtà, che riteniamo più vere del reale, sebbene siano *sempre* apparenze? Comoda credulonerie? Affatto. Ripeto: dobbiamo sforzarci di essere *aperti* a quello che giudichiamo *opposto*.

7. La condizione estetica della geografia. Seconda parte: barra di platino e viaggiatori

Continuando in questo *quarto livello*, che è – lo ricordo – la capacità della geografia di stringere (esteticamente) i sensi, la mente e la Terra in un grande paradosso, entriamo adesso in esso. Dobbiamo spostarci a Parigi, nel 1666, quando fu fondata l'Accademia reale delle scienze. Un anno dopo, nel 1667, i membri decisero di tracciare sul pavimento di una sala un meridiano, dividendo a metà l'edificio, in direzione nord-sud, sostituendo il meridiano dell'isola del Ferro, istituita nel 1634 da Luigi XIII e il Cardinale Richelieu (il primo meridiano fu quello di Rodi, ideato da Dicearco da Messina, nel III secolo a.C.). Il meridiano di Parigi, situato a 2° 20' 13,82" a est del meridiano di Greenwich che fu adottato come riferimento nel 1884 durante la Conferenza Internazionale di Washington, chiamato anche meridiano di Francia perché attraversava la nazione da Dunkerque a Perpignan, venne sviluppato dall'abate e astronomo Jean Picard, sotto la volontà di Luigi XIV e del ministro Colbert, tra il 1668 e il 1670, per calcolare il raggio della sfera terrestre, e completato da Giovanni Domenico Cassini nel 1720. Le linee rette, fino ad allora presenti nelle mappe, adesso erano concrete. E ancor più concreto divenne, con la Rivoluzione francese, la creazione del metro il quale, basandosi su un riferimento naturale, e cioè la circonferenza della Terra, *sorse* attraverso le misurazioni effettuate da Jean-Baptiste Delambre e Pierre Méchain sul meridiano che univa le città di Dunkerque e Barcellona. Questo metro, realizzato in una barra di platino, che corrispondeva a un decimilionesimo della distanza tra Polo Nord e l'Equatore, non sarebbe errato definirlo come il figlio di un meridiano che, a sua volta, è il figlio della rotondità del nostro pianeta.

L'unità di misura della Terra, approvata in Francia nel 1791, che la riduce a una porzione, fu forse la causa principale che, pochi anni dopo, spinse curiosi viaggiatori a riscoprire la rotondità e la bellezza armonica del pianeta (per *piacere* scientifico, ovviamente). Accadde qualcosa che potrebbe somigliare a una volgare storpiatura della legge di gravitazione universale formulata da Newton: *maggiore è la costrizione alla misurabilità, più grande è il desiderio di recuperare meraviglia dalla qualità* (la *qualità* della rotondità). Ed è con questa formula che nasce, all'incirca, il concetto di paesaggio, cioè il rapporto sentimentale tra l'uomo e la Terra, un rapporto che permette di conoscere, per mezzo delle impressioni umane, e non le misurazioni, le impressioni della Terra. Il paesaggio è la sintesi – complessa, mai risolta – di immaginazione scientifica e rigore estetico, che la Terra lentamente e solennemente *incide*, attraverso i sensi, alla mente: la metafora consapevole e significante del paesaggio permette di recuperare quella dimensione – la profondità – che la razionalità aveva fatto smarrire all'uomo; curiosamente dalle altezze delle colline o dei monti[26], curiosamente da un punto che potesse coglierla nella sua dimensione non piana. Ma si tratta soltanto di una profondità *raccolta*, che è sì seducente, però incompleta: questo è bene ribadirlo. In merito a ciò, al paesaggio come strumento conoscitivo, Carl Ritter e Alexander von Humboldt potrebbero essere considerati una sorta di paralleli *morbidi* che si incrociano con i meridiani *rigidi* per dare una diversa lettura della Terra.

Forse nessuno quanto Ritter ha inteso la Terra qualcosa di vivente, le cui parti sono tra loro connesse, e all'interno della quale l'uomo è educato dalla sua vita. Nella *Die Erdkunde in Verhaltnis zur Natur und zur Geschichte des Menschen*, del 1817-1818, l'autore sostiene che il

paesaggio è ciò che modella la storia umana, un progetto della divinità che lo accompagna verso la salvezza. Lo sguardo dell'uomo, di fronte la Terra, è umano davvero, cioè soggettivo, morale prima che scientifico, e che scientifico rimane; quello che a noi spetta, per descrivere la Terra, e chiederle quali criteri utilizzare. Realizzare una cartografia, infatti, è tagliuzzare la vita del pianeta, e, tagliuzzandola, renderla un cadavere. La vita della Terra, in altre parole, va vissuta in lei, nelle sue asimmetrie, le stesse che rendono il pianeta qualcosa di organizzato.

Chi visse la vita della Terra, seppe leggere le asimmetrie, comprendendo che esse esprimono l'organizzazione del nostro pianeta, fu Alexander von Humboldt. In *Quadri della Natura*, del 1808, opera nella quale l'autore raccoglie le pagine compilate durante i suoi viaggi nel Sud e Centro America, per esempio riflettendo sulla fisiognomica delle piante, egli riconobbe che la vita riempie anche i posti più nascosti.

"Le piante si adoperano senza posa a organizzare organicamente il materiale grezzo della terra e, attraverso la forza vitale, a combinare ciò che, dopo mille trasformazioni, viene nobilitato fino a divenire l'eccitabile fibra nervosa. Quando fissiamo lo sguardo sull'estensione del manto vegetale, ci si svela allo stesso tempo la formidabile diffusione della vita animale, che dalla vegetazione viene nutrita e mantenuta. La flora ricca di fiori stende sul nudo corpo della terra un tappeto intessuto in modo diseguale: più fitto dove il sole si alza alto in un cielo mai coperto da nuvole, più rado verso gli inerti poli [...]"[27]

L'idea di von Humboldt fu utilizzare la sensibilità allora esercitata per comprendere la Natura con le arti, operazione che, anche se divertente, è tanto superficiale quanto la tela di un dipinto, e trasferirla intelligentemente in un'esperienza scientifica, ancora *con* le arti, che fosse in grado di squarciare tale superficialità. Inutile dire che il suo tentativo, mirabile e coraggioso, è stato dimenticato[28]. Ciò ha un motivo forte: occuparsi di niente è molto più comodo per una collettività che non ha mai avuto consapevolezza di sé.

8. Articoli sferici *sulla pace e pedagogia del ribaltamento (un inciso di cui mi scuso)*

Quando dimentichiamo le *qualità* della Terra, essa diventa il palco preferito per chi è afflitto dalla mancanza di *consapevolezza* di sé e che, per *avvertire* se stesso, ricorre ai conflitti. Per *avvertire* sé stessi è necessario innanzitutto comprendere che sulla Terra non si vive da soli, e che la superficie terrestre è dotata di una *qualità* geografica imprescindibile: la sua sfericità. Dunque, parole di Kant, che prima di von Humboldt si occupò di studiare le relazioni con l'ambiente, come uomini non è possibile disperdersi (anche intellettualmente) per lungo tempo, ma, dovendo *sopportarci*, è un obbligo sapere che nessuno ha più diritto di un altro ad abitare una porzione di questa sfera[29]. Chi si occupa di cultura come sopra ho indicato, circa tale aspetto non ci ha mai riflettuto. Potrei fornire un'infinita bibliografia nella quale, in modo non scientifico, idee guerrafondaie vengono presentate come ovvie, gli interessi delle nazioni si trovano prima e sopra gli individui, e questi ultimi sono giudicati, da un lato o da un altro, soltanto come cittadini o stranieri, e non esseri umani[30].

Per imparare qualcosa è necessario cominciare, o imbattersi, in ciò che riteniamo non possa insegnarci nulla. Le idee più utili si trovano in quelle opere che giudichiamo prive di consistenza o contrarie alle nostre posizioni etiche. *Ribaltando* i significati di queste opere, infatti, ricaviamo più informazioni di quante ne potremmo ricavare da un'opera che amiamo. Per esempio, niente è più ridicolo, per chi studia esteticamente la Terra, del paesaggio. Questo concetto è talmente fuorviante che dovrebbe essere immediatamente scartato dallo studio, distrutto o quantomeno meglio analizzato. Eppure, anziché scartarlo, distruggerlo o meglio analizzarlo, forse sarebbe utile inghiottire con moltissima pazienza le sciocchezze che di esso è possibile incontrare in quella miriade di testi inutili che lo *santificano*, i quali non sanno mai cosa stanno davvero trattando, e, attraverso il *ribaltamento* delle tesi in favore, giungere finalmente a qualcosa di prezioso.

Qui prenderemo almeno due insegnamenti, e adotteremo la tecnica del *ribaltamento* (che è la stessa tecnica dell'ironia[31]) appena presentata. Il primo viene dal paesaggio artistico (*A*); il secondo dal paesaggio geografico (*B*). Entrambi ci porteranno all'epilogo estetico di questo articolo, *scivolando* dolcemente verso, e rivelando – indirettamente –, quello che è stato affermato all'inizio, ovvero che la Terra è una *qualità*, non qualcosa di misurabile (di contro, ogni tentativo di misurazione della Terra si auto-dimostra ridicolo come il paesaggio; mentre quello che è paradossale, come uno Strano Anello, o come una definizione inconsueta e da nessuno accolta – che è poi sempre quella più scientifica –, custodisce un segreto). Basta il paesaggio *ribaltato* a dimostrare che *sentire* la Terra in questo modo è quanto di più scorretto possa esserci? Sì, e il motivo è semplice: il paesaggio non ha nulla di ricorsivo; esso è soltanto *sintetizzante* (chiedo al lettore di mettere da parte i pregiudizi), e di questa *sintesi* offre il lato della Terra più falso, cioè quello artefatto. Una *qualità*, però, non può essere *sintetizzata* (figuriamoci: non può essere nemmeno rappresentata, se non nella sua apparenza). Quando una *qualità* è *sintetizzata*, allora è derisa. In questo articolo stiamo cercando ricorsività e Strani Anelli, non *sintesi*: altrimenti avrei elencato molto facilmente i dettagli di una pittura di paesaggio e il testo sarebbe terminato parecchie righe fa. Valutiamo adesso se ciò è corretto con gli insegnamenti del paesaggio artistico (*A*) e geografico (*B*).

(*A*) Quando il paesaggio divenne un genere artistico, cioè di moda, non apprezzato unicamente per esaltare simbolicamente le gesta bellicose e imperiali di alcuni personaggi che hanno imbrattato di sangue innocente le pagine della storia[32], ma apprezzato per sé, accadeva che intrepidi artisti si spingessero in luoghi remoti al fine di dipingere, per l'appunto, una porzione di Natura. Spesso gli artisti perdevano la loro vita durante le ricerche del paesaggio da dipingere. E ciò che gli veniva trovato accanto, una volta recuperato il cadavere, era il *Claude glass* (così chiamato per Claude Lorrain), uno specchio nero convesso in grado di coadiuvare l'ossessione per *l'incorniciamento* della Natura. Sintomatico che la *traduzione* di un essere vivente diventato oggetto da dipingere (la Terra o una sua porzione) dentro una superficie piana (il quadro) dovesse *passare* da uno specchio rotondeggiante che rendesse il paesaggio (la Natura tagliuzzata) una deformazione (o quello che veramente è, no?). "Il panorama dalla cima di una collina, la scena magistralmente incorniciata nel Claude glass, la visione prospettica in cui l'osservatore è il punto focale, hanno finito con il dominare la nostra prospettiva visiva sul mondo naturale. Persino tra i pittori che potrebbero essere genericamente definiti romantici è difficile trovare riprodotto il campo visivo che si ha dal fondo di una siepe o dall'*interno* di un bosco. Ma non è così nella poesia"[33]. L'insegnamento del *Claude glass*, *ribaltato*, ci dice che per quanto la Terra possa essere ridotta a un rettangolo piano (forma molto comune dei dipinti di paesaggio), e per quanto questi cosiddetti prodotti artistici vengano venerati più dell'apparenza che hanno imitato e rappresentato, innalzandosi a modelli, le verità o le *qualità* del nostro pianeta obbligano chi voglia coglierle a commettere implicitamente ciò che esso impone.

(*B*) Purtroppo, il paesaggio è un impedimento. Seduce chiunque, perché attraverso esso la *dissonanza* nella quale le cose del mondo stanno si acquieta e tutto diventa facilmente elencabile, statisticamente certo. Ma, per ogni facile elenco, o statistica certa, nel mondo rimangono infinite possibilità di far saltare le determinazioni umane. Il paesaggio, cioè la tassonomizzazione artistica della Terra, ha fatto perdere la consapevolezza del luogo in cui abitiamo, anziché ritrovarla. Questo è quanto possiamo leggere in Siegfried Passarge, con la sua *Die Grundlagen der Landschaftskunde*, del 1919, il quale avvicina il paesaggio alla geografia.

Pittura di paesaggio, elenchi, statistiche e tassonomie insegnano la stessa cosa. Sta a noi *ribaltare* per recuperare la rotondità e la bellezza perduta della Terra.

9. Un inciso inscritto in una circonferenza

Avviamoci verso la conclusione dell'articolo. E facciamolo in modo incompleto, lasciando uno *scarto* tra ciò che è la Terra e ciò che è la sua misurazione, come il *pi greco* vorrebbe. Concludiamo con uno Strano Anello, ma *aperto*.

Secondo le fonti, soprattutto il ritrovamento della tavoletta 7302 di Susa, in argilla, del XVIII secolo a.C. e ritrovata nel 1936, conservata presso la Yale Babylonian Collection, sappiamo che il calcolo del *pi greco* fu opera di sopraffini matematici babilonesi e che, sebbene la misurazione non fosse accurata, essi conoscevano bene questa costante. Il valore calcolato, che avvenne prima di Archimede il quale lo perfezionò, era 3,125. Il metodo adottato dai babilonesi, dei quali a lungo si è pensato che conoscessero poco la geometria, in cosa consiste? Ovviamente in un mistero (sto esagerando). Per comprenderlo dobbiamo immaginare un esagono regolare, che indicheremo con *e*, inscritto in un cerchio. I lati dell'esagono, *l*, sono la metà del diametro, *d*. Dunque saranno uguali al raggio, *r*, perché, lo sappiamo, il raggio è la metà del diametro. Il rapporto tra la circonferenza, *c*, e il diametro è una costante, che noi chiamiamo *pi greco* appunto. Detto in altra forma, abbiamo:

$$c/d = c/2r = costante = \pi$$

Calcolando il rapporto tra la circonferenza $c = 2\pi r$ e il perimetro dell'esagono $e = 6r$, abbiamo:

$$e/c = 6r/2\pi r = 3/\pi$$

E calcolando il rapporto, certamente approssimato, tra lato dell'esagono e corda che il lato definisce sul cerchio, tale rapporto e/c è:

$$e/c = 57/60 + 36/(60)^2 = 0{,}96$$

Se

$$e/c = 0{,}96 = 3/\pi$$

allora

$$\pi = 3/0{,}96 = 3{,}125$$

Fine[34]. Che cosa ne facessero di questo valore in Mesopotamia, non lo sappiamo[35]. Ma il calcolo definito scientificamente arriverà con Archimede, nato a Siracusa tra il 287 e il 212 a.C. Quello che propone Archimede è semplice. Se iscrivo non un esagono, bensì un dodecagono in un cerchio, l'approssimazione migliora. E se aumento i lati del poligono fino a 96, inscrivendo e circoscrivendo tra essi un cerchio, raggiungiamo un valore di *pi greco* molto più preciso, cioè 3,14. Così facendo Archimede non ci diede soltanto un metodo e una misura più accurate. In realtà svelò la natura del *pi greco*. La natura di questo numero, come dimostrò il matematico Johann Heinrich Lambert nel 1761, è irrazionale. Il significato di questa dimostrazione è che il suo valore non può essere rappresentato come una frazione di due numeri interi, e conseguentemente anche la rappresentazione decimale è infinita (precisamente non periodica). E c'è di più. Attraverso la dimostrazione di un altro matematico, Ferdinand von Lambert, avvenuta nel 1882, abbiamo compreso che il *pi greco* è un numero trascendente, cioè un numero non *numerabile*. Se spiegare questo concetto con la matematica può suonare complesso, con il linguaggio poetico della filosofia risulta addirittura pressoché banale; e ciò perché in (una parte della) filosofia, per chi la pratica, sussiste una regola implicita: ciò che appare è *sempre* infinito, e in quanto tale non misurabile[36]. Spiego ancora, poiché si può non essere d'accordo con questa posizione. Il significato di *pi greco* o, meglio, il significato della commensurabilità di una figura come il cerchio, ci ha suggerito, attraverso ciò che vi è di più sicuro, ovvero i numeri, che non tutto è misurabile. Se intendiamo il *pi greco* come se fosse un'esperienza, e non soltanto una costante e un numero trascendente, e cioè l'esperienza di non poter ricavare da ciò che appare una misurazione – perché, in quanto apparente, presenta e dissimula *qualia*[37] non direttamente comprensibili –, come se ci trovassimo in uno

Strano Anello ricaviamo inoltre un elemento della meraviglia, una violazione di livello, che ci narra quanto le *qualità* del mondo, e la Terra stessa, nella quale tutto è apparenza, siano indipendenti[38]. So che è controverso: nulla è più certo di qualcosa di materiale. Ed è vero. Eppure, come in questo articolo bizzarramente si è cercato di spiegare, nulla è più incalcolabile della materia che *appare*: nella misurazione di queste *qualità* abbiamo notato che esse sfuggono alla ragione.

Insomma, la rappresentazione della Terra è risultata una grande avventura. La geografia, attraverso l'estetica, ci ha detto molto più di quanto è possibile descrivere. Questa avventura, però, è anche diventata buffa; simile alla quadratura del cerchio. Terra e cielo – chiamiamoli con le metafore che ci piacciono o che meglio riteniamo appropriate –, uniti da qualcosa di sensibile, rimangono inesorabilmente distinti. Nelle *qualità*, sebbene infinite, c'è la soluzione. Ma non qui: "Non calcolo più meschinamente ciò che potrò compiere per mezzo di ciò che mi rimane del mese e dell'anno; perché quei momenti divini mi conferiscono una specie di onnipresenza ed onnipotenza, che non richiede durata, ma che è conscia che l'energia della mente è commisurata al lavoro da farsi, senza restrizioni di tempo"[39].

Bibliografia

Aristotele, *Opere 3*, traduzione di Antonio Russo Russo e Oddone Longo, Roma-Bari 2005; Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris 1948; Marco Bussagli, *Il paesaggio*, Firenze-Milano 2012; Lewis Carroll, *La caccia allo Snark*, traduzione di Roberto Sanesi, Milano 2018; Luigi Luca Cavalli-Sforza, *Evoluzione culturale*, Roma 2019; Giorgio Colli, *La sapienza greca*, Milano 2006; Gilbert Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, traduzione di Ettore Catalano, Bari 2013; Ralph Waldo Emerson, *Natura*, traduzione di Mauro Cossa, Aprilia 2021; Franco Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Torino 2003; Simon Garfield, *Sulle mappe. Il mondo come lo disegniamo*, traduzione di Monica Bottini e Sabrina Placidi, Milano 2016; Pietro Greco, *Storia di π greco*, Roma 2018; Isidoro di Siviglia, *Etimologie o origini*, Torino 2014; Douglas Richard Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach: un'Eterna Ghirlanda Brillante. Una fuga metaforica su menti e macchine nello spirito di Lewis Carroll*, a cura di Giuseppe Trautteur, Milano 2009; Alexander con Humboldt, *Quadri della Natura*, traduzione di Grazia Melucci, Torino 2018; Immanuel Kant, *Per la pace perpetua*, traduzione di Roberto Bordiga, Milano 2013; Clarence Irving Lewis, *Il pensiero e l'ordine del mondo. Schizzo di una teoria della conoscenza*, a cura di Sergio Cremaschi, Torino 1983; Richard Mabey, *Il taccuino del naturalista*, traduzione di Monica Bottini, Milano 2012; Françoise Minkowska, *De Van Gogh et Seurat aux dessins d'enfants*, Paris 1949; John Morreall, *Filosofia dell'umorismo. Origini, etica e virtù della risata*, traduzione di Edoardo Datteri, Milano 2011; Yuri Valentinovic Nesterenko, *Modular functions and transcendence questions*, in "*Matematicheskii Sbornik*", vol. 187, n. 9, Moscow 1996; Erwin Panofsky, *Galileo critico delle arti*, a cura di Maria Cecilia Mazzi, Milano 2022; Charles Santiago Sanders Peirce, *Opere*, a cura di Massimo Bonfantini, Milano 2003; Giovanni Reale (a cura di), *I presocratici*, Milano 2006; Paul Ricoeur, *Il simbolo dà a pensare*, traduzione di Ilario Bertoletti, Brescia 2018; Erwin Schrödinger, *L'immagine del mondo*, traduzione di Adolfo Verson, Torino 2023; Vandana Shiva, *Il bene comune della Terra*, traduzione di Roberta Scafi, Milano 2018; Georg Simmel, *Saggi sul paesaggio*, a cura di Monica Sassatelli, Roma 2006; Robert Todd, *Cleomedis Caelestia*, Leipzig 1990; Giambattista Vico, *La scienza nuova*, La Spezia 1987.

Note

[1] Cfr. Douglas Richard Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach: un'Eterna Ghirlanda Brillante. Una fuga metaforica su menti e macchine nello spirito di Lewis Carroll*, a cura di Giuseppe Trautteur, Milano 2009.
[2] Ivi, p. 137.
[3] Ivi, pp. 138-139.
[4] Ivi, p. 749.
[5] Aristotele, *Del cielo*, in "*Opere 3*", traduzione di Antonio Russo e Oddone Longo, Roma-Bari 2005, p. 317.
[6] L'opera è il *De motu Circulari Corporum Caelestium*, cfr. Robert Todd, *Cleomedis Caelestia*, Leipzig, 1990.
[7] Cfr. Gilbert Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, traduzione di Ettore Catalano, Bari 2013.
[8] Paul Ricoeur, *Il simbolo dà a pensare*, traduzione di Ilario Bertoletti, Brescia 2018.
[9] Cfr. Luigi Luca Cavalli-Sforza, *Evoluzione culturale*, Roma 2019.
[10] Giovanni Reale (a cura di), *I presocratici*, traduzione di Salvatore Obinu, Milano 2006, p. 181.
[11] Ivi, p. 185.
[12] Giorgio Colli, *La sapienza greca*, vol. II, Milano 2006, p. 87.
[13] "[...] il principio che agisce, la terra quello che patisce, il tempo quello in cui si svolgono gli eventi", cfr. G. Reale (a cura di), *I presocratici*, traduzione di Ilaria Ramelli e Giovanni Reale, cit., p. 105.
[14] Il concetto di paesaggio è un interessantissimo "ossimoro". Laddove, per alcuni autori, un pezzo di natura è qualcosa di insensato, come in Simmel, per altri è, invece, una necessità estetica. Sul paesaggio, cfr. Georg Simmel, *Saggi sul paesaggio*, a cura di Monica Sassatelli, Roma 2006, p. 54: "'Un pezzo di natura' è, propriamente, una contraddizione interna; la natura non ha parti è l'unità di una totalità e nell'attimo in cui ne viene separato qualcosa non è più in assoluto natura, proprio perché può essere 'natura' solo all'interno di quell'unità priva di contorni, come onda di quella corrente totale". Sull'estetica e la miniaturizzazione, cfr. Françoise Minkowska, *De Van Gogh et Seurat aux dessins d'enfants*, Catalogue de l'exposition, Musée pédagogique, Paris 1949.
[15] G. Colli, *La sapienza greca*, cit., pp. 79-81.
[16] Franco Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Torino 2003, p. 6.
[17] Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris 1948.
[18] Secondo Esiodo.
[19] Simon Garfield, *Sulle mappe. Il mondo come lo disegniamo*, traduzione di Monica Bottini e Sabrina Placidi, Milano 2016, pp. 43-44.
[20] Il termine "oriente" deriva dal latino *orièntem*, participio presente di *òrior*, nascere, ovvero il principio.
[21] Cfr. Isidoro di Siviglia, *Etimologie o origini*, Torino 2014.
[22] S. Garfield, *Sulle mappe. Il mondo come lo disegniamo*, cit., 76.
[23] Cfr. Erwin Panofsky, *Galileo critico delle arti*, a cura di Maria Cecilia Mazzi, Milano 2022.
[24] Giambattista Vico, *La scienza nuova*, La Spezia 1987, p. 313.
[25] Lewis Carroll, *La caccia allo Snark*, traduzione di Roberto Sanesi, Milano 2018, p. 33.
[26] Il paesaggio è, in geografia, quello che l'icona è nell'arte?
[27] Alexander von Humboldt, *Quadri della Natura*, traduzione di Grazia Melucci, Torino 2018, pp. 232-233.
[28] E con il suo, anche i tentativi di Thoreau ed Emerson. Lo studio della Natura è andato verso quelle posizioni autoritarie alle quali è stata delegata, senza una giusta motivazione, la gestione della cultura. E anzi c'è da aggiungere che ormai da qualche secolo la cultura (che, abbiamo detto, ha evolutivamente un peso) è spesso amministrata da chi sarebbe meglio non lo facesse, malgrado per fortuna in alcuni ambienti sia stata perlopiù vivificata libertariamente da professionisti, purtroppo sotto ricatto, i quali dovremmo ringraziare per il servizio reso. La cultura di oggi, pressoché politica e intrisa di un linguaggio economico, preferisce le inferenze e la retorica, preferisce una scienza resa intrattenimento o burocrazia, preferisce la violenza in forma pronografica e si dedica volentieri ad arti prive di scopo che esercitano perfettamente il loro ruolo di schiavette.
[29] Terzo articolo per la pace perpetua "Il diritto cosmopolitico deve essere limitato alle condizioni dell'ospitalità universale", cfr. Immanuel Kant, *Per la pace perpetua*, traduzione di Roberto Bordiga, Milano 2013.
[30] Per esempio, su come alcune popolazioni decisero di annientare altre popolazioni per scopi economici, cfr. Vandana Shiva, *Il bene comune della Terra*, traduzione di Roberta Scafi, Milano 2018.
[31] Cfr. John Morreall, *Filosofia dell'umorismo. Origini, etica e virtù della risata*, traduzione di Edoardo Datteri, Milano 2011.
[32] Marco Bussagli, *Il paesaggio*, Firenze-Milano 2012.
[33] Richard Mabey, *Il taccuino del naturalista*, traduzione di Monica Bottini, Milano 2012, p. 24.
[34] Per un ulteriore chiarimento, cfr. Pietro Greco, *Storia di π greco*, Roma 2018.
[35] Sappiamo altro. E cioè che laddove l'arte di incidere segni e nomi ha avuto inizio è stata trovata anche una delle mappe più antiche, la Mappa mundi babilonese, risalente al 600 e 550 a.C, di 12,5 x 8 centimetri. Sebbene anche questa mappa non sia chiaro a cosa servisse, se la osserviamo per bene un aspetto risulta perfettamente comprensibile: la città di Babilonia è inscritta all'interno di sette cerchi senza nome.
[36] Questa idea è ovviamente contraria a quella comune dei filosofi, secondo i quali ciò che è infinito sarebbe invece l'intelligibile. Scrivo in questo modo perché, nella riflessione proposta dall'articolo, credo sia chiaro che non faccio distinzione tra intelligibile e sensibile, anche se filosoficamente scorretto. Rinvio alla lezione di Schrödinger, cfr. Erwin Schrödinger, *L'immagine del mondo*, traduzione di Adolfo Verson, Torino 2023, pp. 122-125.
[37] L'accezione affidata a questo concetto è quella più "antica", formulata da Peirce e Lewis, e non quella contemporanea, mutata, della filosofia della mente, cfr. Charles Sanders Peirce, *Opere*, a cura di Massimo Bonfantini, Milano 2003, e Clarence Irving Lewis, *Il pensiero e l'ordine*

del mondo. Schizzo di una teoria della conoscenza, a cura di Sergio Cremaschi, Torino 1983.

[38] Sebbene il termine sembri fuorviante, il riferimento è al matematico Yuri Nesterenko, il quale ha dimostrato che il *pi greco* è un numero algebricamente indipendente, cfr. Yuri Valentino Mich Nesterenko, *Modular functions and transcendence questions*, in "*Matematicheskii Sbornik*", vol. 187, n. 9, Moscow 1996, pp. 65-96. Riepilogando ciò che sopra ho scritto, e ritenendo il *pi greco* il risultato della misurazione di una *qualità*, avendo compreso la dimostrazione di Nesterenko, possiamo dedurre che questo numero sia un'indicazione (se vogliamo metaforica) che mira a rendere concreta l'idea secondo cui le *qualità* siano indipendenti dal *piano esistenziale* nel quale ci troviamo.

[39] Ralph Waldo Emerson, *Cerchi*, in "*Natura*", traduzione di Mauro Cossa, Aprilia 2021, p. 64.

Contribution subjected to double-blind peer review process by one reviewer and plagiarism check with positive outcome.

Received: 03/09/2025
Approved: 17/09/2025

Papireto IV (2025) - pp. 253-262
ISSN 2974-668X
DOI: 10.57661/papireto/0418

Stile cognitivo, *visual skills* e *mental habits*: un confronto tra la storia culturale dell'arte di Baxandall e l'iconologia di Panofsky *via* Bourdieu

Michele Bertolini
Politecnico delle Arti - Accademia di Belle Arti "G. Carrara" di Bergamo

A comparison between Baxandall's cultural history of art and Panofsky's iconology: cognitive style and mental habits

Abstract: The British art historian Michael Baxandall is widely remembered in visual culture textbooks as the author who first coined the expression "visual culture" in his most famous essay *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy* (1972), a text in which the formula of the "Period Eye", at the same time successful and problematic, finds its place. The paper aims to propose a space for critical comparison between Baxandall's cultural and social history of art (concerned with Pierre Bourdieu's sociology of art and Clifford Geertz's cultural anthropology) and Panofsky's iconology around the concepts of *cognitive style* and *mental habits*, to be understood as a group of unconscious schemes, of internalized principles that give their unity to an epoch's way of thinking. In Baxandall as in Panofsky, it is possible to find a common neo-Kantian philosophical root, whereby the forms of the gaze are interpenetrated and innervated by rules, implicit schemes, cultural horizons of understanding and interpretation operating in our daily vision of the world as in the vision and reading of images. Through the mediation of Bourdieu, who edited the publication in French of a chapter of Baxandall's *Painting and Experience* and accepted the translation of Panofsky's *Gothic Architecture and Scholasticism* by writing an extensive afterward, the research explores the relationship between the two art historians, grasping their affinities and differences. Visual and cognitive habits shed a deeper light on the cultural significance of works and artistic images, thus extending the original iconological programme towards a broader socio-historical approach.

Keywords: Habitus; Visual Skills; Michael Baxandall; Erwin Panofsky; Pierre Bourdieu.

1. Introduzione: il sole di Munch.

"Sicuramente a Oslo in giugno Munch poteva guardare il sole molto più a lungo che van Gogh ad Arles". Nella recente mostra

dedicata dalla Fondazione Louis Vuitton al celebre pittore David Hockney, questa ironica e acuta considerazione dell'artista britannico, attento osservatore delle condizioni della percezione visiva e della creazione artistica nel quotidiano e ininterrotto lavoro della pratica pittorica, accompagnava una sua opera del 2003 ispirata a Munch e al sole di mezzanotte scandinavo: *Midnight Sun*, *Norway*[1]. L'esempio scelto da Hockney sembra evocare e richiamare l'oggetto di uno scambio epistolare tra l'anziano Jacob Burckhardt e il giovane Heinrich Wölfflin intorno alle condizioni di percezione delle opere d'arte. Non soltanto il sole nordico visto da Munch appare dunque ben diverso da quello colto da van Gogh nel sud della Francia, ma "altri soli" si disegnano nelle differenti modalità di sguardo che attraversano e percorrono diacronicamente la storia delle immagini artistiche, per cui nell'epoca rinascimentale, come suggerivano il vecchio maestro e il giovane allievo, probabilmente la gente guardava con occhi diversi altri soli che solcavano il cielo[2]. La storia dell'arte di lingua tedesca tra Ottocento e Novecento è il punto di partenza di un lungo e tuttora aperto dibattito epistemologico relativo alla storicità della percezione delle immagini artistiche e della visione del mondo che, attraverso Wölfflin, Riegl, Panofsky e Benjamin, ha raggiunto e investito prima le ricerche storico-artistiche del secondo Novecento (Baxandall, Alpers, Shearman), poi la *New Art History* e infine gli studi di cultura visuale, coinvolgendo anche le scienze cognitive e l'estetica analitica[3].

2. Una partita a tre.

Un momento particolarmente stimolante sul piano culturale di questo dibattito è costituito dalla relazione intellettuale che, tra gli anni Sessanta e l'inizio degli anni Ottanta, il sociologo Pierre Bourdieu istituì dapprima con Erwin Panofsky (nel 1966-1967) e successivamente con Michael Baxandall (nel 1981), tracciando idealmente un ponte tra i due grandi storici dell'arte, una relazione attraversata da affinità come pure da chiare differenze, che documenta anche un'evoluzione interna del pensiero dello stesso Bourdieu nel suo rapporto con una storia dell'arte attenta alle condizioni storiche e sociali della percezione delle immagini.

Il rapporto tra Baxandall e Panofsky può essere ricostruito attraverso una rete di relazioni e influenze dirette, testimoniate tra l'altro dalle interviste concesse dallo storico britannico ad Allan Langdale nel febbraio del 1994[4] e a Richard Cándida Smith nel 1996[5], così come reinterpretato attraverso la mediazione di una figura fondamentale della sociologia contemporanea – Pierre Bourdieu – non estraneo a frequenti e fecondi sconfinamenti nel campo della storia dell'arte[6].

Nell'intervista concessa a Langdale nel 1994, Baxandall, sollecitato dal suo interlocutore riguardo alle influenze culturali consapevoli e inconsapevoli ricevute negli anni della sua formazione intellettuale, riconosce il suo debito originario nei confronti del volume *Il significato nelle arti visive* di Panofsky, il "primo libro sull'arte letto che mi fece pensare che sarebbe stato interessante diventare uno storico dell'arte"[7], pur non ricordando di aver letto *Architettura gotica e filosofia scolastica* all'epoca della stesura di *Giotto e gli umanisti*. Il nucleo teorico ricevuto dalla lezione di Panofsky appare in ogni caso chiaro e ben definito nelle parole di Baxandall, racchiuso nell'ipotesi di lavoro e nel coraggio metodologico di mettere in relazione le forme visibili dell'arte, gli stili e le articolazioni del pensiero, le idee, superando tanto i limiti della tradizione formalistica quanto quelli di una ricerca empirica basata su rapporti estrinseci e vaghi tra arte, cultura e società: "Dal mio punto di vista l'interesse della sua critica, che ritengo migliore di molte altre, consiste nel tentativo di mettere in relazione le forme artistiche con il pensiero concettuale, spingendosi molto oltre. Ciò che mi piace del libro [*Architettura gotica e filosofia scolastica*] è il fatto che non è prudente, ma osa rischiare…"[8]. La cautela metodologica con cui Panofsky in *Architettura gotica e filosofica scolastica* aveva introdotto la nozione di "abitudine mentale" – "in mancanza di un'espressione migliore"[9] –, non nasconde nella rievocazione retrospettiva di Baxandall la portata teorica e

metodologica dell'ipotesi ardita sviluppata in quel saggio.

Nella lunga intervista del 1996 peraltro Baxandall si sofferma sul suo interesse giovanile per autori come Cassirer e Wölfflin, oltre a Panofsky naturalmente[10] – all'interno di un sfondo teorico neokantiano in cui gli a priori tuttavia sono calati e incarnati nella storia, nella società e nel linguaggio: la mente, scriverà l'autore in *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, nell'interpretare gli stimoli visivi ricevuti, "ricava i relativi dettagli dal suo bagaglio di schemi, categorie, abitudini di deduzione e analogia, e questi forniscono una struttura e un significato alla fantastica complessità dei dati oculari"[11].

3. Bourdieu, traduttore e interprete di Panofsky.

La relazione triangolare fra Panofsky, Bourdieu e Baxandall è un interessante capitolo di storia culturale e sociale delle immagini in buona parte ancora da scrivere, che trova il suo punto di mediazione, il suo termine medio proprio nella figura del sociologo francese. Pierre Bourdieu, direttore della collana "Le sens commun" presso l'editore francese Minuit a partire dal 1965 e fino al 1991, pubblicò e tradusse nel 1967 *Architettura gotica e filosofia scolastica* di Erwin Panofsky[12], non limitandosi tuttavia al lavoro di traduzione e curatela. Vi aggiunse infatti una lunga e articolata *Postfazione*, attribuì dei titoli alla suddivisione in cinque capitoli del testo panofskiano (titoli che non compaiono infatti nella traduzione italiana), intrattenendo inoltre con il grande storico dell'arte una corrispondenza tra il 1966 e il 1967, che è stata recentemente pubblicata in un libro dedicato proprio all'incontro intellettuale tra i due autori e alle sue conseguenze sull'articolato percorso culturale di Bourdieu[13]. L'interesse di Bourdieu nei confronti dell'opera di Panofsky, allora ancora poco conosciuto in Francia al di là di una cerchia ristretta di specialisti, risaliva sia all'influenza dei suoi studi storico-artistici (Louis Grodecki, André Chastel), sia soprattutto al carattere transdisciplinare delle ricerche del grande studioso tedesco, interpretato nel contesto francese degli anni Cinquanta da Maurice Merleau-Ponty, Alexandre Koyré e Claude Lévi-Strauss più come un filosofo dell'arte e uno storico della cultura che semplicemente come un puro storico dell'arte[14].

Architettura gotica e filosofia scolastica fu il primo libro straniero tradotto e pubblicato all'interno della collana "Le sens commun", collana che sarebbe diventata una sorta di biblioteca internazionale delle scienze sociali e delle scienze umane. L'intervento di Bourdieu sull'opera di Panofsky può essere considerato come un vero e proprio "montaggio", che rende il testo francese anche, in un certo senso, un'opera di Bourdieu, una "sua creazione"[15], sia pure edita con l'avallo e l'approvazione del grande storico dell'arte. Il testo della conferenza sull'architettura gotica e la scolastica del 1948 è infatti preceduto nell'edizione francese dall'introduzione, pubblicata da Panofsky nel 1946, alle opere tradotte in inglese dell'abate Suger di Saint-Denis. Non meno significativo è il fatto che a pochi giorni di distanza dall'edizione francese di *Architettura gotica e filosofia scolastica* uscì per Gallimard, con la traduzione di Bernard Teyssèdre, la prima edizione francese dei *Saggi d'iconologia* di Panofsky[16], segno di un rinnovato interesse per l'iconologia nel panorama culturale francese degli anni Sessanta.

Se la traduzione e curatela di Bourdieu del testo di Panofsky costituisce un importante capitolo della ricezione scientifica dell'iconologia panofskiana nella cultura francese della seconda metà del Novecento e al tempo stesso un punto di svolta decisivo per il posizionamento disciplinare del giovane sociologo francese, l'aspetto teoricamente più rilevante della *Postface*, nata, secondo le intenzioni dell'autore, dalla volontà di esplicitare i presupposti metodologici troppo prudenti del testo di Panofsky e in realtà pietra angolare di un autonomo contributo teorico, può essere individuato nella capacità di incarnare un momento sorgivo, e spesso storicamente misconosciuto, di elaborazione di una delle categorie fondamentali della sociologia di Bourdieu: il concetto di *habitus*. Termine che pure non compare esplicitamente nel testo di Panofsky, il quale utiliz-

za la formula "*mental habit*" (abito o abitudine mentale)[17], nel suo preciso significato scolastico di principio regolatore di un'azione, di *modus operandi*, accompagnandolo con un altro concetto decisivo, quello di "*habit-forming force*" (forza formatrice di abitudini), un principio dinamico e genealogico che apre il lavoro dello storico dell'arte verso l'indagine sulle condizioni di produzione e istituzione sociale delle abitudini e disposizioni permanenti degli attori in gioco all'interno di una comunità (compresi gli artisti, i committenti, i fruitori delle opere d'arte).

In questo breve testo, tratto da una conferenza tenuta nel 1948 presso il Saint Vincent College di Latrobe, presentato in una scrittura tanto accessibile quanto ambiziosa sul piano epistemologico, Panofsky perseguiva un obiettivo che incontrò subito il caloroso interesse di Bourdieu: la volontà di intrecciare e costruire reti di relazioni fondate e giustificate tra differenti aspetti della totalità storica di un periodo (nello specifico tra l'architettura gotica e l'elaborazione della filosofia scolastica), tra diversi ordini della realtà sociale di un'epoca, sfuggendo tanto al richiamo generico e astratto a un hegeliano *Zeitgeist* ("spirito del tempo") quanto a una analogia puramente superficiale e formale tra differenti forme culturali, a un vago parallelismo di forme visibili della cultura.

L'omologia (il sostantivo è panofskiano) strutturale (l'aggettivo viceversa è un'aggiunta significativa di Bourdieu nella *Postfazione*) tra arte e pensiero, tra architettura e filosofia, tra cultura e società trova la sua chiave di volta concettuale, opportunamente sottolineata ed enfatizzata da Bourdieu nella *Postfazione*, nella nozione di "abito mentale" (*mental habit*), espressione che Panofsky utilizza con cautela, precisando che "sarebbe necessaria un'espressione migliore" e che il significato con il quale intende utilizzarlo corrisponde al suo originario significato scolastico di "principio che regola l'atto, *principium importans ordinem ad actum*"[18]. Tra arte e pensiero, tra architettura e società la corrispondenza non è quindi diretta, immediata, empirica, intuitiva, né rinvia alla rete delle influenze individuali di un consigliere erudito o di un committente su un artista. Per lo storico dell'arte si definisce l'esigenza metodologica di individuare un termine medio, un *humus* comune e condiviso, una sfera culturale diffusa (come accadrà anche per Baxandall), quale poteva essere "il monopolio nel campo dell'educazione" sviluppato "nell'area geografica di cento miglia intorno a Parigi tra il 1130-1140 e il 1270 all'incirca"[19] dalle nuove istituzioni scolastiche urbane, dalle scuole cattedrali, dalle università, dagli *studia* degli ordini mendicanti.

Dell'intuizione panofskiana Bourdieu enfatizza i possibili collegamenti, estendendone la portata al di là della storia dell'arte verso la teoria del linguaggio (l'*habitus* come *modus operandi* può essere confrontato con la "grammatica generativa" di Noam Chomsky, con la "*forma formans*" del linguaggio nella filosofia di Wilhelm von Humboldt) e verso l'analisi delle strutture e degli schermi inconsci dei riti e dei miti indagati dall'etnologia e dell'antropologia di Marcel Mauss[20]. Gli schemi impliciti nel *modus operandi* dell'arte, del pensiero, dell'architettura sono altrettanti "schemi del pensiero, della percezione e dell'azione" la cui operatività trova la sua realizzazione compiuta, il suo "*opus operatum*" nelle forme visibili della cultura e della società di un periodo, in "quelle opere umane che sono la volta a crociera, la frammentazione della scrittura gotica, l'arco rampante"[21].

Nel commento critico di Bourdieu, il saggio di Panofsky sull'architettura gotica rappresenta peraltro il punto d'arrivo del programma iconologico[22] e del metodo di lettura e interpretazione stratificata secondo tre livelli elaborato dallo storico tedesco, metodo puntualmente richiamato da Bourdieu. Proprio perché l'opera d'arte si apre, si offre a una lettura di significati stratificati e articolati a seconda delle griglie interpretative che le sono applicate, i procedimenti tecnici e formali, la fisionomia visibile delle forme acquistano il loro senso proprio solo nel momento in cui vengono colti come "sintomi culturali" di un medesimo atteggiamento spirituale riscontrabile nelle altre espressioni culturali e sociali di un periodo.

4. Da Panofsky a Baxandall: mental habits e visual skills.

La postfazione di Bourdieu è particolarmente stimolante non solo perché possiamo cogliervi, allo stato nascente, la genesi di una nozione teoreticamente decisiva della sua ricerca sociologica come quella di *habitus*[23], ma in quanto Bourdieu anticipa qui alcune intuizioni che giustificano il suo futuro interesse verso la storia culturale dell'arte di Baxandall: la dimensione collettiva e sociale dell'*habitus* o della *Bildung*, come cultura implicita, inconsapevole, che si manifesta nella produzione e ricezione dell'opera d'arte e che percorre l'intenzionalità dell'opera, un'intenzionalità che supera e oltrepassa l'intenzione consapevole ed esplicita del singolo artista. L'*habitus* è qui definito da Bourdieu come quel medium "grazie al quale il creatore partecipa della propria collettività e della sua epoca e che orienta, a sua insaputa, i suoi atti di creazioni più unici, in apparenza"[24]. Questa definizione, che fa dell'*habitus* la radice dell'intenzione oggettiva dell'opera, la quale, mai riducibile all'intenzionalità esplicita e soggettiva dell'artista, è "funzione degli schemi di pensiero, di percezione e di azione che il creatore deve alla sua appartenenza a una società, un'epoca e una classe"[25], sembra anticipare già la prospettiva di ricerca che Baxandall assumerà nel suo libro *Forme dell'intenzione*, dedicato appunto a una puntuale ricognizione, attraverso l'analisi di quattro opere, delle intenzioni culturali e simboliche (l'*intentio*) racchiuse nelle forme visibili dell'arte, dell'interesse visivo intenzionale proprio di ogni immagine artistica[26].

La convergenza tra Bourdieu e Baxandall si manifesta più chiaramente negli scritti successivi alla postfazione del 1967, laddove il sociologo ritrova nella definizione delle abitudini visive e degli schemi cognitivi dello storico britannico (molto più che nei *mental habits* di Panofsky, il cui approccio risulta viziato ora da una forma di intellettualismo) uno strumento epistemologico al tempo stesso più duttile, più aderente alla realtà storico-sociale di un preciso contesto e più adeguato sul piano teorico per circoscrivere un sapere pratico, una "scienza del modo di conoscenza estetico che trova il proprio fondamento in una teoria della pratica in quanto pratica, ossia in quanto attività basata su operazioni cognitive che pongono in opera un modo di conoscenza che non è quello della teoria e del concetto" e che è assimilabile a una forma di "percezione primaria, preriflessiva, quasi corporale, dell'*habitus* adeguato"[27]. Gli schemi pratici, all'opera secondo Bourdieu nella percezione e valutazione delle immagini artistiche, attivi anche nell'esperienza quotidiana dei commerci, dell'economia, dei riti sociali, risultano molto più prossimi ai *visual skills* e allo stile cognitivo di Baxandall, rispetto alle categorie logiche della filosofia scolastica.

Nell'evoluzione del pensiero di Bourdieu si assiste quindi a una doppia torsione: da una parte, un progressivo allontanamento dal Panofsky iconologo (assorbito nel frattempo della storia dell'arte francese accademica), concentrato quasi esclusivamente sulla lettura e la decifrazione intellettuale dell'opera d'arte (*opus operatum*), in favore di un Panofsky attento al *modus operandi*, alle pratiche di creazione e fruizione degli oggetti culturali, alle condizioni di produzione, riproduzione e circolazione delle immagini artistiche, che il sociologo poteva ritrovare in *Architettura gotica e filosofia scolastica*. Dall'altra parte, si osserva un'apertura verso nuovi indirizzi della storia culturale dell'arte, che culminerà nella traduzione e curatela nel 1981 del secondo capitolo ("L'occhio del Quattrocento") del celebre libro di Michael Baxandall *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy* sulla rivista di sociologia *Actes de la recherche en sciences sociales*, preceduto da un'introduzione scritta insieme a Yvette Delsaut dal titolo: "Pour une sociologie de la perception"[28].

Nell'elaborazione della categoria baxandalliana di *Period Eye*, Bourdieu poteva ritrovare un progetto di storicizzazione della percezione estetica così come il riconoscimento di una stratificazione e pluralità degli sguardi sulle immagini, in grado di comprendere anche le pratiche quotidiane, vernacolari del vedere: una linea metodologica del tutto compatibile con la sua ricerca teorica diretta a decostruire il

mito di un soggetto trascendentale puro della visione, caro all'estetica filosofica di ispirazione kantiana, e a sottrarsi a una concezione strutturalista determinista e destoricizzata[29]. Un progetto tanto più significativo in quanto Bourdieu stesso nella *Postface* del 1967 aveva offerto, in un certo senso, una lettura "strutturalista" del saggio di Panofsky, del quale naturalmente riconosceva il debito neokantiano.

L'incontro con *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, un saggio aperto al confronto con le scienze umane e sociali che all'epoca della sua pubblicazione nel 1972 aveva incontrato il favore e l'interesse dell'antropologia culturale e della sociologia piuttosto che della storia dell'arte istituzionale[30], sembrava puntualmente corrispondere alle intenzioni di ricerca di Bourdieu. Ai fini dell'elaborazione dei concetti di *Period Eye* e di *Cognitive Style* per Baxandall erano risultate infatti decisive le letture di psicologia sperimentale e di antropologia culturale di Melville Herskovits e di Clifford Geertz sull'influenza della cultura sulla percezione visiva[31], non prive di forti implicazioni politiche e sociali nel contesto degli anni Sessanta del Novecento. La questione dell'interpenetrazione tra percezione visiva, linguaggio e cultura, il problema dell'influenza di regole, schemi, orizzonti culturali impliciti operanti nella nostra visione quotidiana del mondo, nel nostro atteggiamento naturale come nella visione e lettura delle immagini, si ponevano al centro della riflessione di Baxandall, al punto che la percezione stessa, come il commercio o la religione, poteva presentarsi come una convenzione e istituzione collettiva di senso in un certo contesto culturale, come uno "stile cognitivo"[32] operante alla maniera di un istinto culturalmente regolato all'interno di un certo gruppo sociale definito (ad esempio l'orizzonte sociale del pittore e dei suoi committenti nella Firenze del Quattrocento).

Baxandall individua una doppia polarità, passiva e attiva, ricettiva e produttiva, nell'esercizio delle abitudini visive di una comunità, anticipando la causalità reciproca tra *habitus* e *campo* tematizzata dalla riflessione sociologica di Bourdieu: in ogni atto di sguardo rivolto alle immagini, in quanto atto riferibile a un certo sfondo culturale "la *percezione*, come processo fisiologico, e la *proiezione* di un certo numero di saperi acquisiti sono strettamente associate"[33] al punto da presentarsi come inseparabili. Come il campo (sociale, artistico) struttura e definisce l'*habitus* (l'insieme delle disposizioni visive e linguistiche), che è il prodotto dell'interiorizzazione delle regole del campo, così l'*habitus* creativamente e in forma aperta contribuisce a creare e a dare senso al campo cui si riferisce aprendosi uno spazio di gioco non del tutto programmato all'interno delle regole[34]. Nell'universo estetico, questa circolarità si realizza nella relazione tra lo sguardo che costituisce l'opera, venendo a sua volta plasmato nelle sue competenze dal mondo sociale che lo costituisce[35].

Scoprendo nella "struttura culturale" di una comunità e di un'epoca il termine medio, l'intermediario tra l'arte e la società, al di là di facili e approssimative equivalenze tra le opere e l'ordine sociale di un periodo storico, Baxandall non dimenticava lo scarto storico e culturale che separa lo studioso contemporaneo dalla falsa familiarità della pittura del Quattrocento. Clifford Geertz, lodando l'opera dello storico dell'arte britannico come una rigorosa e profonda analisi antropologica della cultura visuale di una società, vi ritrovava lo sforzo, condiviso anche dal suo progetto di un'antropologia interpretativa, di sviluppare un metodo e un modello di "interpretazione dall'interno", di "interpretazione dell'interpretazione" in grado di decodificare il modo in cui gli individui di una certa comunità, di un gruppo sociale, di un'epoca storica, interpretano e donano significato alle proprie azioni, ai gesti, riti e comportamenti, o, nel caso specifico, alle loro immagini e opere d'arte, all'interno di un quadro di norme culturali socialmente condivise[36]. Lo sforzo dello storico dell'arte dovrebbe essere quello di avvicinarsi, ipoteticamente, allo sguardo dall'interno che le abitudini visive del pubblico di un determinato periodo storico e di una società rivolgevano alle loro immagini artistiche, al modo in cui gli "spettatori" della Firenze del Quattrocento leggevano gli affreschi e i quadri dei loro contemporanei. Il com-

pito della storia dell'arte ne risulterà trasformato, in quanto non tenderà soltanto a liberare i significati, impliciti e cifrati, delle arti del passato, ma a interpretare l'interpretazione offerta dai contemporanei di quelle stesse opere d'arte, a restituire il loro rapporto al mondo.

5. Conclusione.

Tre punti decisivi distinguono la prospettiva di ricerca di Baxandall rispetto alla tradizione panofskiana. In primo luogo, Baxandall è interessato soprattutto al rapporto di intreccio e sovrapposizione tra percezione visiva e cultura, tra sguardo come abitudine visiva e linguaggio verbale: dei tre schemi individuati da Bourdieu come operanti nelle diverse forme culturali – schemi del pensiero, della percezione e dell'azione – è soprattutto la prassi del vedere, del guardare le immagini a focalizzare l'attenzione di *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, un vedere che dobbiamo pensare come articolato nel tempo storico, in continua trasformazione, mai uguale a se stesso. In secondo luogo, l'*habitus* visivo, lo stile cognitivo di un'epoca investigato da Baxandall rimanda a una capacità visiva sviluppata nella vita quotidiana di una società, un "vedere vernacolare" ovvero a quel "sapere non saputo, alla millenaria massa, sempre in movimento, di gesti, usi, azioni pratiche, una logica operativa pervasiva, di cui nessuno è veramente proprietario e di difficile codificazione conoscitiva"[37], piuttosto che alle categorie logiche codificate dal pensiero filosofico come nel caso della scolastica. Il focus si concentra dunque sull'orizzonte delle competenze implicite della visione, sugli sfondi di senso, sulla dimensione culturale di precomprensione delle immagini come dei testi in una determinata epoca, laddove Panofsky in *Architettura gotica e filosofia scolastica* come in altri testi "postula, effettivamente ancor prima di accostarsi agli oggetti in esame, che le concezioni filosofiche abbiano un influsso sulle opere d'arte", "rimanendo fermo nella concezione a priori dell'opera come entità filosofica" e conferendo "una certa preminenza ai significati filosofici nascosti"[38] nelle opere d'arte. Infine, riguardo all'articolato dibattito sulla storicità dell'occhio, laddove Panofsky, in particolare nel saggio *Il problema dello stile nelle arti figurative* (1915)[39], contro Wölfflin, distingue nettamente la visione come processo fisiologico e naturale, immutabile storicamente e indifferente rispetto alle possibilità espressive dell'attività artistica, dall'occhio come atteggiamento psichico e spirituale di un'epoca, Baxandall, fin dalle sue prime opere, come *Giotto e gli umanisti*[40], lavora sull'interpenetrazione epistemologica di cultura, linguaggio e visione, sul ruolo della parola e della scrittura nell'influenzare e guidare la percezione visiva e lo sguardo delle opere d'arte e delle immagini di una determinata società.

Nella restituzione finale offerta da Bourdieu in quel testamento culturale e personale che è l'opera postuma su Manet, il pensatore francese coglieva infine un lascito comune e condiviso nell'opera di Panofsky e di Baxandall: la ricerca, aperta e aporetica, al limite inesauribile e impossibile, di scrivere una storia degli sguardi, degli stili del vedere, in cui l'occhio, sollecitato dall'opera d'arte a guardare, a sua volta interroga, fa parlare l'immagine, secondo una circolarità virtuosa e felice[41].

Riferimenti bibliografici

Svetlana Alpers, *L'œil de l'histoire. L'effet cartographique dans la peinture hollandaise au 17ème siècle*, in "Actes de la recherche en sciences sociales", vol. 49, 1983, pp. 71-101; Étienne Arnheim - Paul Pasquali, *Bourdieu et Panofsky. Essai d'archéologie intellectuelle, suivi de leur correspondance inédite*, Paris 2025; Michael Baxandall, *Giotto e gli umanisti. Gli umanisti osservatori della pittura in Italia e la scoperta della composizione pittorica 1350-1450*, tr. it. di F. Lollini, Milano 1994; Michael Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, a cura di Maria Pia e Piergiorgio Dragone, Torino 2001; Michael Baxandall, *L'œil du Quattrocento*, in "Actes de la recherche en sciences sociales", vol. 40, n. 4, 1981, pp. 10-49; Michael Baxandall, *Forme dell'intenzione. Sulla spiegazione storica delle opere d'arte*, tr. it. di A. Fabrizi, intr. di E. Castelnuovo, Torino 2000; Michael Baxandall, *Substance, Sensation, and Perception*, Michael Baxan-

dall interviewed by Richard Cándida Smith, Los Angeles 1998; Pierre Bourdieu, *Postface*, in E. Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique*, tr. fr. et postface de P. Bourdieu, Paris 2022, pp. 135-167; Pierre Bourdieu, *Sistema, habitus, campo. Sociologia generale vol. 2*, a cura di C. Pizzo, Milano-Udine 2021; Pierre Bourdieu, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, intr. di A. Boschetti, tr. it. di A. Boschetti e E. Bottaro, Milano 2022; Pierre Bourdieu, *Manet. Une révolution symbolique. Cours au Collège de France (1998-1999) suivis d'un manuscrit inachevé de Pierre et Marie-Claire Bourdieu*, Paris 2013; Jacob Burckhardt, *Lettere (1838-1896)*, tr. it. di L. Farulli, Palermo 1993; Yvette Delsaut - Pierre Bourdieu, *Pour une sociologie de la perception*, in "Actes de la recherche en sciences sociales", vol. 40, n. 4, 1981, pp. 3-9; Jena-Louis Déotte, *Bourdieu et Panofsky: l'appareil de l'habitus scolastique*, in "Appareil", 2010, pp. 1-6; Clifford Geertz, *Art as a Cultural System*, in "Modern Language Notes", vol. 91, n. 6, 1976, pp. 1473-1499; Clifford Geertz, *Interpretazioni di culture*, tr. it. di E. Bona, intr. di R. Darnton, Bologna 1987; Paul Hills, *Michael Baxandall, "Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style"*, in Richard Shone - John-Paul Stonard (eds.), *The Books that Shaped Art History from Gombrich and Greenberg to Alpers and Krauss*, London 2013, pp. 150-162; Arnold Hauser, *Le teorie dell'arte. Tendenze e metodi della critica moderna*, tr. it. di G. Simone, Torino 1969; Melville J. Herskovits, *Cultural Anthropology*, New York 1955; Michael Ann Holly, *Panofsky e i fondamenti della storia dell'arte*, tr. it. di A. Zoerle, Milano 1991; Allan Langdale, *Aspects of the Critical Reception and Intellectual History of Baxandall's Concept of the Period Eye*, in Adrian Rifkin (ed.), *About Michael Baxandall*, Oxford 1999, pp. 17-35; Allan Langdale, *Interview with Michael Baxandall*, in "Journal of Art Historiography", n. 1, 2009, pp. 1-33; Enrica Lisciani-Petrini, *Vita quotidiana. Dall'esperienza artistica al pensiero in atto*, Torino 2015; Peter Mack - Robert Williams (eds.), *Michael Baxandall, Vision and the Work of Words*, London-New York 2018; Erwin Panofsky, *Gothic Architecture and Scholasticism: An Inquiry into the Analogy of the Arts, Philosophy, and Religion in the Middle Age*, Saint Vincent Archabbey 1951; Erwin Panofsky, *Essais d'iconologie*, tr. fr. de B. Teyssèdre, Paris 1967; Erwin Panofsky, *Il problema dello stile nelle arti figurative*, in *La prospettiva come forma simbolica e altri scritti*, a cura di G.D. Neri, con una nota di M. Dalai, tr. it. di E. Filippini, Milano 1995, pp. 145-156; Erwin Panofsky, *Architettura gotica e filosofia scolastica*, a cura di F. Starace, Milano 2014; Erwin Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique*, tr. fr. et postface de P. Bourdieu, Paris 2022; Andrea Pinotti, *«Un altro sole». Storia delle immagini e storia della percezione*, in "Reti, saperi, linguaggi", n. 1, 2015, pp. 67-88; Krešimir Purgar, *Iconologia e cultura visuale. W.J.T. Mitchell, storia e metodo dei visual studies*, Roma 2019; Orietta Rossi Pinelli, (a cura di), *La storia delle storie dell'arte*, Torino 2014; Marshall H. Segall - Donald T. Campbell - Melville J. Herskovits, *The Influence of Culture on Visual Perception*, Indianapolis 1966; Carlo Severi, *L'espace chimérique. Perception et projection dans les actes du regard*, in "Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts", n. 13, 2011, pp. 9-47; Antonio Somaini, *On the Scopic Regime*, in "Leitmotiv", n. 5, 2005-2006, pp. 25-38.

Note

[1] Cfr. *David Hockney 25*, eds. by S. Pagé, N. Rosenthal, F. Michaud, Fondation Louis Vuitton, 09.04.2025-01.09.2025, Paris; *David Hockney 25*, ed. by N. Rosenthal, Paris 2025.

[2] Cfr. Jacob Burckhardt, *Lettere (1838-1896)*, tr. it. di L. Farulli, Palermo 1993, p. 218: "Non so se la gente guardava allora con occhi diversi, ma il cielo era percorso da un altro sole che faceva apparire diversi tutti i colori e che soprattutto gettava ombre oblique completamente diverse". Intorno al dibattito teorico sulla storicità dell'occhio, cfr. Andrea Pinotti, *«Un altro sole». Storia delle immagini e storia della percezione*, in "Reti, saperi, linguaggi", n. 1, 2015, pp. 67-88; Antonio Somaini, *On the Scopic Regime*, in "Leitmotiv", n. 5, 2005-2006, pp. 25-38.

[3] Per una panoramica generale sulla *New Art History*, cfr. Orietta Rossi Pinelli, *Le storie dell'arte dopo il '68*, in *La storia delle storie dell'arte*, a cura di O. Rossi Pinelli, Torino 2014, pp. 452-465. Sul rapporto, a un tempo di influenza e di conflitto, tra la storia dell'arte anglo-americana degli anni Settanta e Ottanta e i nascenti studi di cultura visuale, con particolare riferimento all'iconologia critica di William J.T. Mitchell, cfr. Krešimir Purgar, *Iconologia e cultura visuale. W.J.T. Mitchell, storia e metodo dei visual studies*, Roma 2019.

[4] Cfr. Allan Langdale, *Interview with Michael Baxandall*, in "Journal of Art Historiography", n. 1, 2009, pp. 1-33.

[5] Cfr. Michael Baxandall, *Substance, Sensation, and Perception*, Michael Baxandall interviewed by Richard Cándida Smith, Los Angeles 1998.

[6] L'interesse di Bourdieu per una sociologia applicata agli oggetti culturali, e in particolare alle arti e alla letteratura, vanta numerosi progetti di ricerca, dal lavoro collettivo sugli usi sociali della fotografia (*Un art moyen*, 1965) all'indagine sul gusto e i musei (*L'amour de l'art*, 1966), da *Le regole dell'arte* del 1992 fino all'ultimo testo, frutto di una serie di lezioni tenute al Collège de France tra il 1998 e il 2000, pubblicato postumo nel 2013: *Manet, une révolution symbolique*. Di particolare rilievo sono i numeri pubblicati sulla rivista *Actes de la recherche en sciences sociales* dedicati all'arte e alla storia dell'arte, che ospitarono contributi di Enrico Castelnuovo, Michael Baxandall, Svetlana Alpers, Carlo Ginzburg.

[7] A. Langdale, *Interview with Michael Baxandall*, cit., p. 4.

[8] *Ibidem*.

[9] Erwin Panofsky, *Architettura gotica e filosofia scolastica*, a cura di F. Starace, Milano 2014, p. 21.

[10] Cfr. M. Baxandall, *Substance, Sensation, and Perception*, cit., pp. 50-51.

[11] Michael Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, a cura di M. Pia e P. Dragone, Torino 2001, p. 41.

[12] L'opera di Panofsky, che deriva da una serie di conferenze tenute nel 1948, fu originariamente pubblicata nel 1951: cfr. Erwin Panofsky, *Gothic Architecture and Scholasticism: An Inquiry into the Analogy of the Arts, Philosophy, and Religion in the Middle Age*, Saint Vincent Archabbey 1951.

[13] Cfr. Étienne Arnheim - Paul Pasquali, *Bourdieu et Panofsky. Essai d'archéologie intellectuelle, suivi de leur correspondance inédite*, Paris 2025.

[14] Sulla ricezione dell'opera di Panofsky come filosofo dell'arte e storico della cultura nel contesto francese del secondo dopoguerra: cfr. ivi, pp. 33-41. Di particolare rilevanza l'interesse di Merleau-Ponty, tra i primi filosofi a confrontarsi con l'opera di Panofsky, citato e analizzato nei corsi alla Sorbona (sulla psicologia e la pedagogia del bambino, 1951-1952) e al Collège de France (sul mondo sensibile e il mondo dell'espressione, sull'istituzione e la passività, 1953-1955).

[15] Ivi, pp. 67-77.

[16] Cfr. Erwin Panofsky, *Essais d'iconologie*, tr. fr. de B. Teyssèdre, Paris 1967.

[17] Sulle omissioni e le forzature compiute da Bourdieu nella *Postfazione* nei confronti del testo panofskiano, forzature riconosciute dallo stesso autore nei suoi ultimi scritti, cfr. É. Arnheim – P. Pasquali, *Bourdieu et Panofsky*, cit., pp. 144-153. Gli autori suggeriscono che l'espressione panofskiana *mental habits* sia stata mutuata da alcuni saggi di Alexandre Koyré su Galileo e su Leonardo da Vinci letti dallo storico dell'arte tedesco.

[18] E. Panofsky, *Architettura gotica e filosofia scolastica*, cit., p. 21.

[19] Ivi, pp. 21-22.

[20] Cfr. Pierre Bourdieu, *Postface*, in Erwin Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique*, tr. fr. et postface de P. Bourdieu, Paris 2022, pp. 151-152.

[21] Ivi, pp. 160-162.

[22] Cfr. Michael Ann Holly, *Panofsky e i fondamenti della storia dell'arte*, tr. it. di A. Zoerle, Milano 1991, p. 182: "Nei suoi momenti maggiormente *iconologici*, per esempio nello studio dell'architettura medievale in *Gothic Architecture and Scholasticism*, Panofsky non osserva le singole pietre dell'edificio né le spinte e le controspinte della struttura architettonica, ma guarda alla cattedrale come a un realtà che ingloba, nella pietra, un problema storico o un'interpretazione metafisica del mondo". Holly peraltro ritiene che il metodo iconologico di Panofsky, muovendo dalla testimonianza fisica e tangibile dell'opera d'arte verso la rete di rapporti infiniti e aperti che essa intrattiene con altri fenomeni culturali, abbia interrogato l'influenza degli abiti culturali, delle credenze simboliche, dei pregiudizi di un determinato periodo storico: in questo senso la ricerca di Baxandall, pur illuminando nuovi raggi della storia culturale, appartiene ancora all'orizzonte teorico dell'iconologia (cfr. ivi, pp. 182-186).

[23] Cfr. Jean-Louis Déotte, *Bourdieu et Panofsky: l'appareil de l'habitus scolastique*, in "Appareil", 2010, pp. 1-6.

[24] P. Bourdieu, *Postface*, cit., p. 142.

[25] Ivi, p. 162.

[26] Cfr. Michael Baxandall, *Forme dell'intenzione. Sulla spiegazione storica delle opere d'arte*, tr. it. di A. Fabrizi, intr. di E. Castelnuovo, Torino 2000.

[27] Pierre Bourdieu, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, intr. di A. Boschetti, tr. it. di A. Boschetti e E. Bottaro, Milano 2022, pp. 402-403.

[28] Cfr. Yvette Delsaut - Pierre Bourdieu, *Pour une sociologie de la perception*, in "Actes de la recherche en sciences sociales", vol. 40, n. 4, 1981, pp. 3-9; Michael Baxandall, *L'œil du Quattrocento*, in "Actes de la recherche en sciences

sociales", vol. 40, n. 4, 1981, pp. 10-49. Nel settembre del 1983 la rivista *Actes de la recherche en sciences sociales* tradusse peraltro un capitolo del saggio *Arte del descrivere* di Svetlana Alpers, amica e collaboratrice di Baxandall, molto vicina al suo modello di una storia della cultura visuale di un'epoca: cfr. Svetlana Alpers, *L'œil de l'histoire. L'effet cartographique dans la peinture hollandaise au 17ème siècle*, in "Actes de la recherche en sciences sociales", vol. 49, 1983, pp. 71-101.

[29] Cfr. P. Bourdieu, *La genesi storica dell'estetica pura*, in *Le regole dell'arte*, cit., pp. 369-399.

[30] Cfr. Paul Hills, *Michael Baxandall, "Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style"*, in Richard Shone - John-Paul Stonard (eds.), *The Books that Shaped Art History from Gombrich and Greenberg to Alpers and Krauss*, London 2013, pp. 150-162; Allan Langdale, *Aspects of the Critical Reception and Intellectual History of Baxandall's Concept of the Period Eye*, in Adrian Rifkin (ed.), *About Michael Baxandall*, Oxford 1999, pp. 17-35. Si veda anche la recente pubblicazione, esito di un convegno su Baxandall presso il Warburg Institute svolto nel 2012: Peter Mack - Robert Williams (eds.), *Michael Baxandall, Vision and the Work of Words*, London-New York 2018.

[31] Cfr. Marshall H. Segall, Donald T. Campbell and Melville J. Herskovits, *The Influence of Culture on Visual Perception*, Indianapolis 1966; Melville J. Herskovits, *Cultural Anthropology*, New York 1955.

[32] Cfr. M. Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, cit., p. 3: "Entrambe le parti [pittore e committente/cliente] lavoravano all'interno di istituzioni e convenzioni – commerciali, religiose, percettive, sociali in senso lato – che erano diverse dalle nostre e influivano sulle forme dell'opera che artista e committente creavano insieme".

[33] Carlo Severi, *L'espace chimérique. Perception et projection dans les actes du regard*, in "Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts", n. 13, 2011, p. 13.

[34] Cfr. Pierre Bourdieu, *Sistema, habitus, campo. Sociologia generale vol. 2*, a cura di C. Pizzo, Milano-Udine 2021.

[35] Cfr. P. Bourdieu, *La genesi sociale dell'occhio*, in *Le regole dell'arte*, cit., pp. 400-409.

[36] Cfr. Clifford Geertz, *Art as a Cultural System*, in "Modern Language Notes", vol. 91, n. 6, 1976, pp. 1473-1499; C. Geertz, *Interpretazioni di culture*, tr. it. di E. Bona, intr. di R. Darnton, Bologna 1987.

[37] Cfr. Enrica Lisciani-Petrini, *Vita quotidiana. Dall'esperienza artistica al pensiero in atto*, Torino 2015, pp. 213-214; Y. Delsaut – P. Bourdieu, *Pour une sociologie de la perception*, cit., p. 5.

[38] M. A. Holly, *Panofsky e i fondamenti della storia dell'arte*, cit., pp. 184-186. Una critica simile al programma iconologico più marcato di Panofsky è esposta da Arnold Hauser dal punto di vista di una storia sociale e materiale dell'arte, pur nel riconoscimento della capacità sintetizzante operata dallo storico dell'arte tedesco tra le idee e la produzione artistica coeva: "I propugnatori della storia delle idee cadono facilmente nell'errore di concedere al pensiero filosofico, che secondo loro dà l'espressione alle *idee* nel modo più puro, il primato di fronte alle forme artistiche. (…) Nel lavoro di Panofsky sull'architettura gotica e la scolastica, l'esemplarità della filosofia per le rappresentazioni artistiche contemporanee è ancora più accentuata. Tuttavia non si arriva mai alla persuasione che la filosofia del Medioevo rappresenti la vera origine o la forma paradigmatica della visione del mondo che si manifesta nell'arte (Arnold Hauser, *Le teorie dell'arte. Tendenze e metodi della critica moderna*, tr. it. di G. Simone, Torino 1969, pp. 215-216).

[39] Erwin Panofsky, *Il problema dello stile nelle arti figurative*, in *La prospettiva come forma simbolica e altri scritti*, a cura di G.D. Neri, con una nota di M. Dalai, tr. it. di E. Filippini, Milano 1995, pp. 145-156.

[40] Cfr. Michael Baxandall, *Giotto e gli umanisti. Gli umanisti osservatori della pittura in Italia e la scoperta della composizione pittorica 1350-1450*, tr. it. di F. Lollini, Milano 1994.

[41] Cfr. Pierre Bourdieu, *Manet. Une révolution symbolique. Cours au Collège de France (1998-1999) suivis d'un manuscrit inachevé de Pierre et Marie-Claire Bourdieu*, Paris 2013, pp. 422-423.

Contribution subjected to double-blind peer review process by one reviewer and plagiarism check with positive outcome.

Received: 25/10/2025
Approved: 27/10/2025

Papireto IV (2025) - pp. 263-270
ISSN 2974-668X
DOI: 10.57661/papireto/0419

Verso Santiago: una trascrizione di un'*Erlebnis* come aporia critica e fenomenologica

Claudio Gnoffo
Accademia di Belle Arti di Palermo

Towards Santiago: A Transcription of an Erlebnis *as a Critical and Phenomenological Aporia*

Abstract: This study analyzes Cees Nooteboom's *Roads to Santiago. Detours and Riddles in the Lands and History of Spain* (1997) as a work that deconstructs the linear conception of pilgrimage. The Dutch author transforms the sacred route, defined by a clear telos and a structural taxis, into a series of errant deviations, which function as true tactics of deviation. This rupture of linearity is a digression that is not mere rambling, but a precise hermeneutical and narrative mechanism. The essay investigates how the digression exposes the fundamental aporia between lived experience (Erlebnis phenomenology) and its narrative transcription. The epiphany of meaning does not manifest upon arrival (the geographical and spiritual telos), but in the interruption of the journey, where individual time collides with historical time. In these liminal moments, the errancy becomes a revelation of the sense of sedimented memory, unveiling the profound continuity between the present act of walking and the history of the Iberian Peninsula. The digression, therefore, not only configures the story but also reconfigures the reader's perception of the journey's role as an act of historical consciousness and existential seeking.

Keywords: Digression, Pilgrimage, Lived Experience, Narrative Aporia, Collective Memory

1. Premessa

Il presente contributo propone un'analisi critica del *travelogue* di Cees Nooteboom, *Verso Santiago. Digressioni sulle strade di Spagna*, elevandolo a testo esemplare per una riflessione sull'aporia del tentativo di una trascrizione esperienziale. La prima edizione dell'opera è in nederlandese (1992); nelle citazioni e nelle note si farà riferimento a quella inglese (1997) e a quella italiana più recente (2023).

Contrariamente alla linearità teleologica intrinseca al Cammino di Santiago, il resoconto di Nooteboom si definisce attraverso una

sistematica serie di deviazioni e digressioni nei suoi molteplici tentativi di arrivare a Santiago de Compostela, deviazioni e digressioni che lo portano a conoscere la storia (e le storie) della Spagna lungo più di un decennio. La tesi centrale investiga il senso profondo di tale sequela di digressioni (1979–1992, più un ulteriore viaggio nel 2001 inserito nell'edizione aggiornata[1]) non solo come dispositivo stilistico, ma come un sofisticato quadro fenomenologico per l'interrogazione della realtà. La domanda di ricerca dirimente verte su come l'Autore attui la configurazione narrativa di un'*Erlebnis* (l'esperienza vissuta) frammentata convertendola in un fatto narrabile e comunicabile (*accountable*). Mediante un'integrazione dialettica di categorie sociologiche e antropologiche – in particolare i *frame* di Schütz, Garfinkel e Turner – lo studio sostiene che l'inadempienza dell'Autore alla traiettoria canonica del Cammino non solo configura una (splendida) ricognizione storico-culturale della Spagna, ma costituisce una metafora fondativa per la ricerca di significato nell'orizzonte della modernità liquida.

2. *L'aporia come struttura narrativa e la deviazione come atto performativo*

L'ormai celebre *travelogue* di Cees Nooteboom, *Verso Santiago. Digressioni sulle strade di Spagna* (2023), s'impone nel panorama contemporaneo come un testo il cui *status* letterario polisemico eccede la mera categoria di letteratura di viaggio. Sebbene il *topos* del pellegrinaggio, e in specie il Cammino di Santiago, postuli una precisa linearità teleologica verso un fine religioso o spirituale (un *telos* appunto), la cifra distintiva dell'opera di Nooteboom risiede nel rifiuto fattuale di tale canone. L'Autore non si limita a raccontare il percorso e le sue deviazioni, ma ne esaspera la negazione a dispetto dei buoni propositi iniziali di raggiungere Santiago de Compostela, giacché fa della deviazione l'essenza stessa di questo itinerario esistenziale e geografico dispiegato negli anni.

Il nucleo della presente analisi, perciò, si concentra sulla strategia autoriale delle digressioni – una serie di scoperte, analisi e riflessioni che nascono dalle deviazioni dal *Camino* lungo un arco temporale ultradecennale (1979-2001) –, strategia intesa non come mero virtuosismo stilistico o dispersione episodica, ma come un atto performativo e un principio necessario nella riconfigurazione dell'esperienza dell'Autore. Il problema centrale è, dunque, di natura ermeneutico-fenomenologica: come può la natura sfuggente e intrinsecamente frammentaria dell'*Erlebnis* (l'esperienza vissuta) essere assunta e tradotta in un fatto narrabile e comunicabile (ovvero, socialmente intellegibile)? Questo interrogativo postula un'aporia, una difficoltà concettuale irrisolvibile, se non attraverso la mediazione temporale e simbolica della forma: la letteratura.

Tale indagine, perciò, si avvale di una lente teorica multidisciplinare, fondendo l'analisi letteraria con i costrutti fondamentali della fenomenologia sociologica (Schütz, Husserl), dell'ermeneutica del tempo (Ricoeur, Dilthey), dell'etnometodologia (Garfinkel) e dell'antropologia del rito (Turner, Durkheim, Eliade). Attraverso questa ricognizione concettuale, si intende dimostrare che l'inadempienza dell'Autore alla traiettoria canonica del Cammino non configura una semplice ricognizione storico-culturale della Spagna nel tempo, ma costituisce una metafora fondativa per la ricerca di significato nel disorientamento tardomoderno e postmoderno. La rottura della linearità del pellegrinaggio diviene così un'epifania del senso del pellegrinaggio stesso, che si manifesta solo attraverso la negazione (e ricostruzione narrativa) che ne fa l'Autore.

La narrazione di Nooteboom si condensa in un'asserzione programmatica: "Ormai il mio viaggio è una divagazione composta da tante divagazioni, e alle volte mi lascio sviare anche da queste".[2] Questa dichiarazione, posta strategicamente nel quinto capitolo riguardo un intento di andare a Santiago nel 1982, pone immediatamente la deviazione, con annessa digressione, come cifra strutturale ed essenziale di tutto il testo.

Se il pellegrinaggio è tradizionalmente inteso come una traiettoria rigorosa che congiunge il *profanum* al *sacrum*, finalizzata al raggiungimento di un polo trascendente, l'esperienza propo-

sta da Nooteboom è una linea spezzata su più punti, una sequenza incessante di rotture, ripensamenti e riorientamenti. Il tentativo tenace di raggiungere Santiago si rivela una successione di digressioni che, distanziandosi dal percorso *nomotetico* e prescritto, consentono all'Autore di addentrarsi nella stratigrafia storica e culturale della Spagna.

Il dilemma autoriale riflette il complesso rapporto tanto con la sua fede d'origine essendo un olandese cresciuto nel cattolicesimo, quanto con l'intellettualismo moderno, e questo dilemma pare manifestarsi nel suo perdersi lungo il Cammino. L'obiettivo (Santiago) è costantemente frustrato o, meglio, differito, finché "le strade si sono sfilacciate come una corda spezzata, gli anni si sono accumulati, mi sono allontanato sempre più dalla mia meta".[3]

Questa rottura della linearità non può essere liquidata come un fallimento logistico o spirituale a causa della pertinace distrazione di Nooteboom; tale rottura è piuttosto l'adozione di una tattica all'interno di un ordine (dentro una *taxis* in senso decerteauiano), tattica che permette l'immersione in quell'alterità che di volta in volta, come una sirena con un marinaio, seduce l'Autore, sia essa la figurazione pittorica di Velázquez, un pezzo di storia della *Reconquista* o un angolo sperduto della Galizia.

La raccolta e l'assemblaggio di questi tentativi di *Camino* dal 1979 al 2001, strutturati in capitoli non cronologici – l'ottavo capitolo è situato nel 1988, il nono nel 1983, ad esempio –, costituiscono l'atto di ricucitura ermeneutica dell'Autore, trasformando la dispersione spazio-temporale e la frammentazione emotiva in unità narrativa e coerenza testuale. Pertanto, la deviazione si rivela *a posteriori*, provvidenzialmente, non come un errore, ma come la struttura necessaria per la sua indagine culturale e intertestuale, rendendo il suo viaggio un percorso che non procede *verso* una meta, ma *attraverso* la sua stessa irrisolutezza.

3. Quadro fenomenologico di pellegrinaggi incompiuti

La strategia di Nooteboom non si esaurisce nella mera descrizione fattuale, ma si configura come una trasformazione sofisticata della succitata *Erlebnis*, aspirando a una dimensione antropologica profonda e sollevando questioni ermeneutiche fondamentali. Il problema teoretico centrale è il passaggio dall'immediatezza esperienziale all'intelligibilità narrativa, ovvero l'oggettivazione del vissuto. L'analisi dell'esperienza vissuta, o *Erlebnis*, si radica nella filosofia di Wilhelm Dilthey[4], per il quale l'*Erlebnis* è l'unità fondamentale, irripetibile e indivisibile del vivere che si oggettiva in *Ausdrücke* (espressioni), le quali possono essere colte e interpretate solo dal *Verstehen* (il comprendere), il metodo specifico delle Scienze dello Spirito, che opera attraverso un processo circolare di interpretazione, noto come circolo ermeneutico, che lega tanto il particolare al tutto, quanto l'espressione alla vita da cui è scaturita. L'*Erlebnis*, in quanto immediata, è intrinsecamente opaca e incomunicabile, fino a quando non viene oggettivata in una forma esterna.

Nooteboom, trasformando la sua esperienza immediata di viaggio in narrazione, compie quest'oggettivazione, che ricorda anche l'atto di oggettivazione che Paul Ricoeur concettualizza come configurazione temporale nella sua opera *Tempo e racconto*. Il filosofo francese, infatti, stabilisce una fondamentale tesi di correlazione tra il tempo e il racconto, e cioè che il tempo diventa umano nella misura in cui è articolato attraverso una modalità narrativa, e a sua volta la narrazione raggiunge il suo pieno significato quando diventa una condizione dell'esperienza temporale.[5] In Ricoeur la narrazione (la *mimesis III* o riconfigurazione) è dunque l'unica condizione di possibilità per l'esperienza temporale significativa, giustificando la necessità (e opportunità) che l'esperienza frammentata di Nooteboom diventi un testo coeso.

Per comprendere la natura intrinsecamente soggettiva dell'*Erlebnis*, è imprescindibile il ricorso alla fenomenologia. Il problema fenomenologico dell'esperienza vissuta richiede in primo luogo un atto di *epoché* – la sospensione del giudizio sull'esistenza effettiva del mondo esterno, come postulato da Edmund Husserl.[6] Nooteboom opera (inconsapevolmente), attraverso il suo distacco analitico e la sua ironia,

Figura 1. Dalla citata edizione americana di *Roads to Santiago* del 1997, p. 57, "Dettaglio di un rilievo che mostra donne uccello, Santo Domingo de Silos".

una simile sospensione, trasformando le deviazioni dal Cammino da un fatto teleologico in un fenomeno da descrivere e interpretare.

Questo atteggiamento si traduce nel concetto di "mondo della vita" (*Lebenswelt*) introdotto da Husserl e sviluppato in chiave sociologica da Alfred Schütz.[7] L'esperienza quotidiana non è mai una ricezione passiva di dati, ma è costituzione di senso filtrata dalle tipizzazioni e dagli schemi cognitivi soggettivi. Ogni esperienza del mondo, anche quella dell'Autore-pellegrino Nooteboom che devia, è sempre già pre-strutturata dai modelli interpretativi del mondo sociale. Il compito dell'autore, da questa prospettiva, non è riprodurre l'esperienza unica del pellegrinaggio, ma costruire un ponte intersoggettivo tra il suo *Lebenswelt* di intellettuale viandante e la comprensione del lettore. La scrittura diviene, in questo senso, l'unica via attraverso cui l'inafferrabile può essere, per *epoché*, sospeso, analizzato e parzialmente condiviso.

Un ulteriore riferimento prezioso è fornito da Harold Garfinkel e dalla sua etnometodologia.[8] Il sociologo statunitense, in una radicale messa in discussione, ha mostrato come la realtà sociale sia un prodotto costantemente costruito e reso intellegibile dagli attori stessi in un processo di *sense-making*.

Nooteboom, nel trascrivere il suo atipico *Camino* fatto di deviazioni, non registra, di volta in volta, un "fatto oggettivo" nel senso di evento a sé rispetto a lui, ma anzi partecipa attivamente alla costruzione di significato per quel "fatto", e la sua scrittura non fa che rendere esplicito e *accountable*, per dirlo sempre con Garfinkel, il processo di elaborazione dell'esperienza. Le sue deviazioni, perciò, sono dotate di *indexicality* ("indessicalità"), cioè, hanno un significato che è intrinsecamente legato al contesto autoriale e storico-culturale, e vengono trasformate in un "fatto narrabile" che, per la sua configurazione testuale, possiede *accountability* ("capacità di rendere conto al lettore"). La trascrizione di Nooteboom è, in sintesi, l'esplicitazione riflessiva di come la sua esperienza ultradecennale di *Caminos* incompiuti, pur caotica, sia *giustificabile* e *comprensibile* all'interno di un quadro di senso condiviso.

4. Dinamiche letterarie e memoria collettiva

La trasformazione dell'esperienza vissuta in testimonianza e quindi in narrazione, in Nooteboom si realizza attraverso precise strategie letterarie. Ogni osservazione sensoriale – resa poi con accuratezza immaginativa, che si tratti di un dettaglio su un rilievo di Santo Domingo de Silos [fig. 1], della ciotola di ceramica su cui mangia la sua pernice, o del tavolino su cui Cervantes iniziò a scrivere il *Don Quijote* – non è un *datum* isolato, ma il punto di partenza per una riflessione intellettuale e culturale oltre che esistenziale.

Con concisione descrittiva l'Autore rende il lettore partecipe della propria *Erlebnis* facendo leva sulla sua immaginazione, che sia l'Escorial illuminato dal sole, il canto di un gallo nella

Figura 2. Dalla citata edizione americana di *Roads to Santiago* del 1997, p. 62, "Cattedrale di Santo Domingo de la Calzada"; Figura 3. Id., p. 98, "Cervantes, Madrid".

cattedrale di Santo Domingo de la Calzada [fig. 2], o la *mappa mundi* di un manoscritto dell'XI secolo a El Burgo de Osma.

L'esperienza immediata dell'Autore è invero costantemente filtrata (ma non in senso limitante bensì arricchente) dal suo profondo background culturale e storico, e tale filtro concorre a renderla un "fatto narrabile" e, attraverso il medium letterario, narrato.

Il testo, pertanto, non si presenta come un diario, ma come una ricostruzione ponderata, frammentata e stratificata, il cui senso di caos apparente è dato anche dai capitoli posti non in ordine cronologico. Questo processo di selezione e rielaborazione conferisce forma e coerenza a frammenti disparati di memoria e conoscenza, culminando in una prosa fluida dove l'esperienza descritta e la riflessione s'intrecciano in modo inestricabile.

Un elemento centrale è l'uso pervasivo dell'intertestualità. L'esperienza del Cammino di Nooteboom s'impegna in un dialogo continuo e profondo con una miriade di testi preesistenti, sia storici, sia artistici che filosofici. Questo dialogo erudito non è mai fine a sé stesso, ma situa la sua percezione del presente all'interno di una tradizione più ampia, integrandola in un discorso culturale che abbraccia secoli. Le teorie di Maurice Halbwachs sulla "memoria collettiva"[9] trovano qui una delle loro più belle esemplificazioni. Il sociologo francese sostiene che le nostre memorie individuali non sono fenomeni isolati ma sono sempre incorporate e modellate dai quadri sociali della memoria di gruppo. Nooteboom, sul suo Cammino, interagisce attivamente con la memoria collettiva della storia e delle tradizioni spagnole, che fungono da filtro ermeneutico per la sua stessa percezione.

5. Dimensioni antropologiche: nella liminalità, l'effervescenza dell'io

La codificazione scritta eleva questo *travelogue* a testimonianza di una dinamica antropologica fondamentale: il viaggio come metafora esistenziale. In particolare, l'analisi del pellegrinaggio come rituale di transizione richiede il ricorso a Victor Turner.

Il pensiero dell'antropologo scozzese sulla struttura del rituale[10] e poi sui riti di passaggio e la "liminalità"[11] offre un'altra chiave di lettura. Il pellegrinaggio, solitamente, è uno "spazio liminale", un'area di sospensione delle strutture sociali in cui i ruoli si attenuano in favore della *communitas*, una solidarietà non-strutturata e fondata sull'eguaglianza.

Nooteboom nel suo caso molto particolare, attraverso le sue deviazioni, pur non aderendo alla *communitas* dei pellegrini diretti a Santiago con cui potrebbe unirsi, sperimenta e racconta una *communitas* atemporale, interagendo con le *dramatis personae* della storia e della cultura spagnola quali Aranda e Filippo II, Zurbarán e Alfonso VII, Cervantes [fig. 3] e Machado, gli Inca e gli Arabi, prima di incontrare finalmente l'apostolo San Giacomo.

L'inadempimento (collettivo o individuale)

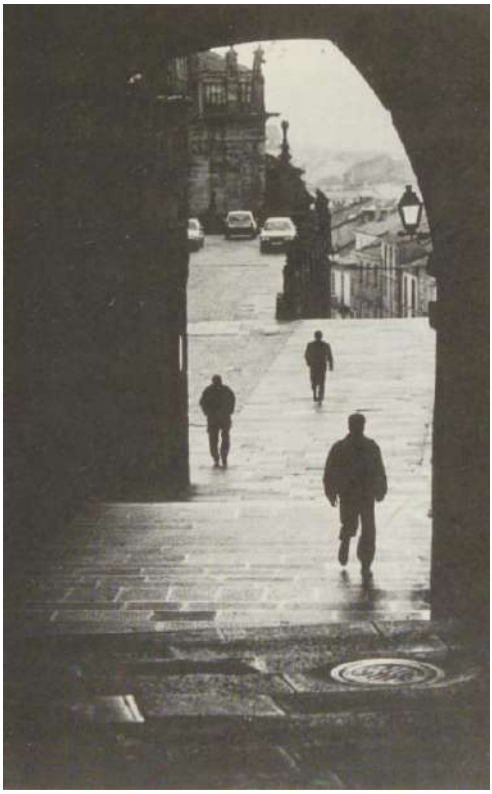


Figura 4. Dalla citata edizione americana di *Roads to Santiago* del 1997, p. 335, "Santiago de Compostela".

del *telos* di solito agisce come un meccanismo psicologico e sociale di ridefinizione identitaria nel confronto con l'alterità: cioè, ci mette in crisi e ha delle conseguenze. Questo meccanismo si svolge in uno spazio in cui l'"asse del mondo" (*axis mundi*), concetto centrale nell'analisi dello spazio sacro di Mircea Eliade[12], viene costantemente fissato ma non raggiunto, come accade a Nooteboom che trasforma il Cammino, almeno per lui, in una ricerca orizzontale anziché verticale, perché gli disvela la digressione quale epifania del senso del pellegrinaggio, e del viaggio in senso lato.

Mentre Émile Durkheim[13] descrive l'"effervescenza collettiva" come l'energia emotiva che rafforza l'identità comunitaria di fronte al sacro, Nooteboom opera un'inversione di polarità. La sua descrizione, analitica e distaccata ma impreziosita di sottile ironia e ammirazione per la bellezza che incontra, non denota la *fusione* del fedele; al contrario, l'effervescenza collettiva è sostituita da una sua controparte, l'"effervescenza individuale". La ricerca di significato si frammenta per lui in un percorso *personale* e *analitico*, dove l'appartenenza simbolica è forgiata dalla divergenza piuttosto che dalla convergenza devozionale, sia perché l'Autore si sente ormai distante dal cattolicesimo in cui è cresciuto, sia per l'inevitabile alterità che la Spagna, Paese più che amato, rappresenta comunque per un olandese come lui.

Dunque, il suo stile caratterizzato da ironia e lucidità analitica gli permette di osservare senza cadere in idealizzazioni. La scrittura di Nooteboom perciò opera, in essenza, una complessa forma di analisi della realtà, condotta attraverso i mezzi raffinati della letteratura. Il suo lavoro, se non è (almeno non volontariamente) un'esplicita esortazione al viaggio e alla scoperta di mondi vicini seppur distanti, è di certo una narrazione profonda che diviene (neanche qui volontariamente) un'indagine sul fenomeno del viaggio come costruzione dinamica di percezioni, memorie e significati culturali.

L'Autore, naturalmente, poi ci è arrivato alla sua meta, Santiago, e più volte [fig. 4], ma non è della sua meta che si è sentito di scrivere, bensì di tutte le digressioni che ha fatto lungo il percorso. Così ci dice riguardo il suo ultimo viaggio nel 1992 prima di farne un altro nel 2001, nel capitolo finale: "Ancora una volta voglio dunque compiere questo viaggio, e anche ora so che non riuscirò ad andarci direttamente, che un viaggio per me non può mai significare altro che digressione, l'eterno labirinto che il viaggiatore si costruisce lasciandosi sedurre ogni volta da una deviazione e dalla deviazione della deviazione, dal mistero di un nome sconosciuto sulla guida, dal profilo di un castello in lontananza che quasi nessuna strada raggiunge, da ciò che potrebbe esserci da vedere dietro la prossima collina o montagna".[14]

6. Conclusioni: La digressione come epifania del senso

Al termine di quest'indagine, si è confermato

che il suo oggetto, se così si può dire, è l'aporia critica e fenomenologica che, nella correlazione tempo-narrazione, sorge nel tentare di trascrivere l'*Erlebnis* in una forma coerente e oggettiva, in particolare la difficoltà estrema che ogni scrittore di viaggio/diario affronta, e ancor più in particolare nel caso specifico di Cees Nooteboom.

Si è fin qui ragionato principalmente su due elementi.

L'*Erlebnis* appunto, che è un flusso continuo, soggettivo e caotico, che si svolge in una temporalità qualitativa e personale.

Il racconto, che, d'altro canto, esige una struttura logica e cronologica, e una coerenza oggettivabile, per essere comunicato.

Ecco, quindi, che l'aporia si staglia come il punto di stallo tra questi due poli: la scrittura deve fermare il flusso dell'*Erlebnis* per oggettivarlo (e renderlo *accountable*), creando così una tensione tra il tempo del vivere e il tempo del raccontare. Nooteboom non risolve l'aporia, ma la rende la sua cifra stilistica attraverso le digressioni nate dalle deviazioni e ne fa scaturire un testo estremamente ricco di significati su più livelli, oltre che godibile.

L'analisi di *Verso Santiago*, dunque, conferma che la digressione, in Nooteboom, è la destinazione stessa, la sua forma *necessaria*. La deviazione dalla traiettoria canonica tra il 1979 e il 2001 trasforma il rito del Cammino in un fruttuoso labirinto intellettuale. Questa frammentazione strutturale e cronologica posiziona il testo non come un semplice *travelogue* ma come un artefatto ermeneutico di memoria e riflessione.

L'applicazione dei *frame* fenomenologici e sociologici rileva come le strategie letterarie di Nooteboom, pur non risolvendo l'aporia, colmino uno iato tra il suo *Lebenswelt* soggettivo e l'intelligibilità oggettiva del lettore.

La condizione dell'Autore di vivere una "effervescenza individuale" in luogo della *communitas* tradizionale, lo porta, grazie al *medium* letterario, a rivelarci la condizione umana contemporanea: un viaggio perennemente aperto, in cui la ricerca del significato è l'atto fondativo, superando l'attesa del raggiungimento del *telos* che è il significato in sé. L'opera di Nooteboom, dunque, non è un mero *record* di viaggi, ma uno strumento intellettuale raffinato per la dissezione del rapporto tra l'individuo, la storia e la memoria collettiva, nell'orizzonte della scrittura tardo-moderna e postmoderna. La sua incapacità di raggiungere direttamente la meta di Santiago diviene l'affermazione più potente del senso del viaggio, dimostrando come anche lo scopo inadempiuto, o adempiuto tardi, possa diventare il soggetto più avvincente e analiticamente ricco, sia per l'Autore che lo vive e si fa carico di raccontarlo, sia per i lettori che ne possono godere.

Bibliografia

Michel De Certeau, *The Practice of Everyday Life*, translated by S. Rendall, Berkeley 1984; Wilhelm Dilthey, *Dilthey: Selected Writings*, edited, translated and introduced by H.P. Rickman, Cambridge 1976; Émile Durkheim, *The Elementary Forms of the Religious Life*, translated by J. W. Swain, New York 1965; Mircea Eliade, *The Sacred and the Profane: The Nature of Religion*, translated by W. R. Trask, Harcourt, New York 1959; Harold Garfinkel, *Studies in Ethnomethodology*. Englewood Cliffs (NJ) 1967; Maurice Halbwachs, *On Collective Memory*, edited, translated, and introduced by L. A. Coser, Chicago 1992; Martin Heidegger, *Being and Time*, translated by J. Macquarrie and E. Robinson, New York 1962; Edmund Husserl, *Ideas: General Introduction to Pure Phenomenology*, translated by W. R. Boyce Gibson, London 1931; Cees Nooteboom, *Roads to Santiago: Detours and Riddles in the Lands and History of Spain*, translated by I. Rilke, New York 1997; Cees Nooteboom, *Verso Santiago. Digressioni sulle strade di Spagna*, nuova ediz., trad. di L. Pignatti, Milano 2023; Paul Ricoeur, *Time and Narrative, Vol. I*, translated by K. McLaughlin and D. Pellauer, Chicago 1984; Alfred Schütz, *The Phenomenology of the Social World*, translated by G. Walsh and F. Lehnert, Evanston (IL) 1967; Victor Turner, "Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites de Passage" in *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*, Ithaca (NY) 1967, pp. 93-111; Victor Turner, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, Chica-

go 1969; Victor Turner, *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*, Ithaca (NY) 1974; Arnold Van Gennep, *The Rites of Passage*, translated by M. B. Vizedom and G. L. Caffee, Chicago 1960; Max Weber, *Economy and Society: An Outline of Interpretive Sociology*, edited by G. Roth and C. Wittich, Berkeley 1978.

Note

[1] Il viaggio compiuto nel 2001 ad Aranjuez è stato inserito nella riedizione ampliata del libro in occasione dell'Anno Giacobeo 2010, ed è di questa versione che Iperborea ha fatto l'edizione italiana. Si veda: https://www.caminet.org/files/original/cf4d9335bec084cf1dc031e3a1b1b00eace32327.pdf (consultato il 15/10/25, h. 12.00).

[2] Cees Nooteboom, *Verso Santiago. Digressioni sulle strade di Spagna*, nuova ediz., trad. di L. Pignatti. Iperborea, Milano 2023, p. 67. In inglese: "My journey has become a detour made up of composite detours, and I allow myself to be diverted even from them", *Roads to Santiago: Detours and Riddles in the Lands and History of Spain*, translated by I. Rilke, New York 1997, p. 49.

[3] Ivi, p. 395. In inglese: "the roads frayed like rope, the years piled up, I drifted off course", ivi, p. 308.

[4] Cfr. Wilhelm Dilthey, *Dilthey: Selected Writings, edited*, translated and introduced by H.P. Rickman, Cambridge 1976, pp. 177-182.

[5] Per l'esattezza: "To put it another way, time becomes human to the extent that it is articulated through a narrative mode, and narrative attains its full meaning when it becomes a condition of temporal experience". Paul Ricoeur, *Time and Narrative, Vol. I*, translated by K. McLaughlin and D. Pellauer, Chicago 1984, p. 52.

[6] Cfr. Edmund Husserl, *Ideas: General Introduction to Pure Phenomenology*, translated by W. R. Boyce Gibson, London 1931, pp. 57-63.

[7] Cfr. Alfred Schütz, *The Phenomenology of the Social World*, translated by G. Walsh and F. Lehnert, Evanston (IL) 1967, pp. 116-125.

[8] Cfr. Harold Garfinkel, *Studies in Ethnomethodology*, Englewood Cliffs (NJ) 1967, pp. 1-34.

[9] Cfr. Maurice Halbwachs, *On Collective Memory*, edited, translated, and introduced by L. A. Coser, Chicago 1992, pp. 38-41.

[10] Cfr. Victor Turner, "Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites de Passage" in *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*, Ithaca (NY) 1967, pp. 93-111.

[11] Cfr. V. Turner, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, Chicago 1969, pp. 94–102.

[12] Cfr. Mircea Eliade, *The Sacred and the Profane: The Nature of Religion*, translated by W. R. Trask, Harcourt, New York 1959, pp. 20-29.

[13] Cfr. Émile Durkheim, *The Elementary Forms of the Religious Life*, translated by J. W. Swain, New York 1965, pp. 474–477.

[14] Cees Nooteboom, cit., p. 396. In inglese: "I am about to undertake the journey one more time, and even now I know that I will be side-tracked, a tour being synonymous with a detour in my experience, the eternal, self-contrived labyrinth of the traveller who cannot resist the temptation of side roads and country lanes, of a branch road off a main road, of the sign pointing to a village with a name you have never heard before, of the silhouette of a castle in the distance with only a track leading to it, of the vistas that may lie in store for you on the other side of that hill or mountain range", cit., p. 309.

Contribution subjected to double-blind peer review process by one reviewer and plagiarism check with positive outcome.

Papireto IV (2025) - pp. 271-273
ISSN 2974-668X

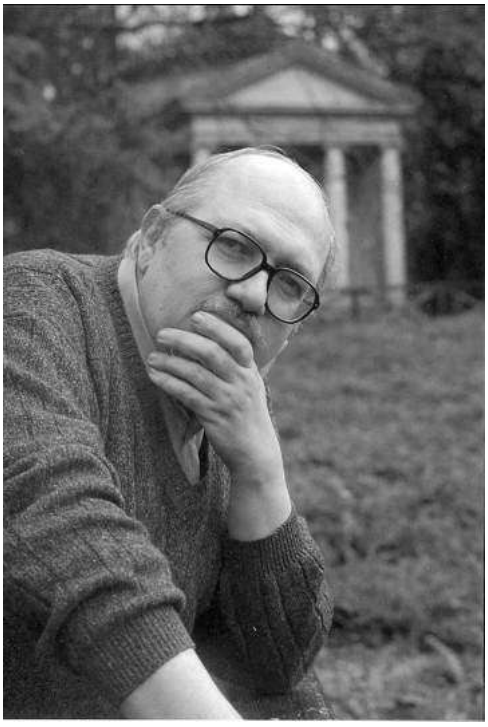
Un inserto speciale per Roberto Cassanelli

Luigi Agus
Accademia di Belle Arti di Palermo

A special insert for Roberto Cassanelli

Papireto esordisce l'1 dicembre 2022 con il suo primo numero, frutto di un intenso lavoro preliminare durato almeno un anno che ha visto coinvolte molte persone, sia strutturate presso l'Accademia di Belle Arti di Palermo, a cui la rivista appartiene, sia esterne, che hanno prestato la loro opera credendo fortemente in questo progetto. L'amico Roberto Cassanelli è stato certamente tra quelli che hanno maggiormente e fattivamente partecipato, aderendo fin da subito al Comitato Scientifico e contribuendo con suggerimenti e idee, che si sono rivelate determinanti per la concretizzazione di una visione, che oggi, e nel giro di pochi anni, è una realtà internazionale consolidata.

Conobbi Roberto nel 2017, attraverso l'amico comune e collega Giorgio Auneddu Mossa, quando lo invitai a partecipare ad un ciclo di conferenze che avevo organizzato presso l'Accademia di Belle Arti di Sassari, dedicate ad un tema a lui particolarmente caro: le botteghe d'arte nel Mediterraneo Occidentale. Si era trattato di otto giornate, ognuna dedicata ad un relatore, iniziate il 26 aprile con l'intervento di Stefano Valeri, a cui sono seguiti Isabella Di Liddo (8 maggio), Luca Vargiu (9 maggio), Sergio Rossi (24 maggio), Roberto Cassanelli il giorno seguente, Rafael Ramos Sosa, Ricardo García Jurado e Marisa Porcu Gaias (rispettivamente il 29, 30 e 31 maggio). Cito quei seminari – intitolati *Dalle botteghe alle Accademie nel Mediterraneo. Analisi e struttura delle botteghe d'arte del rinascimento* – perché non solo sono stati l'occasione di conoscere Roberto, ma, in un certo qual modo, il momento costituente di un gruppo di studio che ha portato, successivamente, alla nascita della rivista Papireto. Gli atti di quelle giornate, infatti, molto tempo dopo, vennero pubblicati nel volume da me curato *Dalle officine alle Accademie nel Mediterraneo. Analisi e struttura delle botteghe d'arte in età moderna* (Palermo, 2023), primo tomo della collana *I quaderni del Papireto*, legata proprio alla rivista. Fondamentale fu l'apporto di Roberto a quel testo, il cui contributo *La bottega dell'artista tra Medioevo e Rinascimento. Fonti, materiali, casi di studio*, costituisce un compendio indispensabile per chiunque voglia approcciarsi allo studio



Roberto Cassanelli. © credits F. Radaelli

delle botteghe artistiche in età medievale e moderna, soprattutto per lo straordinario apporto bibliografico con cui attualizzava gli studi, che, pionieristicamente, aveva iniziato nel 1998, attraverso il celebre volume *La bottega dell'Artista tra Medioevo e Rinascimento* da lui curato per Jaca Book.

Un impegno proseguito, dunque, nel tempo e consolidatosi dalla nascita della rivista, per la quale scrisse il suo ultimo contributo, pubblicato poco dopo la sua scomparsa, intitolato *La tutela al tempo della guerra civile. Considerazioni in margine alla mostra "Arte liberata 1937-1947. Capolavori salvati dalla guerra"*. Un saggio, anche questo, che riprendeva uno dei suoi principali interessi di studio, quello della tutela e del restauro.

Ricordare e omaggiare, dunque, il prof. Roberto Cassanelli era più che doveroso per Papireto, che da quel primo gruppo di studiosi – poi allargatosi ai colleghi di Palermo, in particolare Giancarlo Germanà Bozza che l'ha materialmente fondata assieme a me – traeva la sua prima linfa vitale. La concretizzazione di tale omaggio avvenne attraverso un confronto con il collega della Sapienza Massimiliano David, amico fraterno di Roberto, il quale accolse con grande entusiasmo la mia proposta di dedicargli l'intera sezione Dossier del numero 4 della rivista, raccogliendo una serie di contributi con temi prossimi ai suoi molteplici interessi di studio.

Fu così che il 7 marzo di quest'anno, quindi dopo appena cinque mesi dalla scomparsa di Roberto, avvenuta il 30 ottobre 2024, pubblicai un *Call for Papers* con cui si invitavano "professori, studiosi, ricercatori e dottorandi" affinché inviassero "propri contributi inediti", inerenti nove argomenti coincidenti con i suoi principali interessi, così individuati: problematiche e metodologie di restauro; conservazione, valorizzazione e catalogazione del patrimonio artistico; critica e storia della fotografia; arti applicate, arti suntuarie, sfragistica, epigrafia, miniatura; tecniche artistiche; trasmissione dei saperi artistici: cantieri, botteghe e accademie; iconologia e iconografia; storia della critica e della storiografia artistica e infine arti visive e architettura in Lombardia. Il termine fissato per l'invio degli abstract, che poi sarebbero stati vagliati dal Comitato Scientifico della rovista, era fissato per il 10 maggio 2025. Giunsero ben 18 proposte, che il Comitato Scientifico decise di accogliere perché comunque tutte pertinenti e con spunti di sicuro interesse scientifico.

La fase successiva è stata quella di raccogliere gli articoli e sottoporli a referaggio. Dopo una accurata selezione e una attenta valutazione di quelli realmente giunti, effettuata con metodo a doppio cieco, sono stati selezionati 11 contributi, di cui due – uno firmato da Fina Serena Barbagallo e l'altro da Federico Fazio – si è deciso di spostarli nella rubrica *Frammenti*, soprattutto per il loro legame diretto con la Sicilia. Sono nove, dunque, gli articoli che pubblichiamo nell'inserto *Dossier* di questo numero dedicato alla memoria di Roberto Cassanelli.

I primi due, rispettivamente firmati da Massimiliano David, intitolato *Una produzione esclusiva: i dittici eburnei. Linee guida per una cronologia*,

ed Elisa Emaldi e Francesca Urbinati, *Maranathà. Il medaglione in pasta vitrea "di smalto greco" del Museo Nazionale di Ravenna*, sono dedicati al periodo tardo antico e altomedievale, con particolare riferimento alle arti suntuarie.

Il terzo, scritto da Silvia Sanfilippo, *Un progetto integrato per la conservazione e la valorizzazione delle Terme Taurine di Civitavecchia (RM)*, presenta un doppio focus: da una parte l'analisi di un sito poco noto, dall'altra la questione della valorizzazione e conservazione, temi a cui Cassanelli era particolarmente attento. Al tema del restauro – non certamente inteso in senso brandiano, ma storicistico – è dedicato il saggio di Susanna Pighi, dal significativo titolo *Ritorno alle origini: il vescovo Giovanni Battista Scalabrini e i restauri della cattedrale di Piacenza fra Otto e Novecento.* Legato sempre alla visione storicista in voga tra Ottocento e Novecento, è legato il borgo lombardo di Grazzano Visconti, a cui è dedicato l'interessante articolo di Anna Còccioli Mastroviti, intitolato *Testimonianze edite e inedite per il neomedievalismo: il sistema urbano di Grazzano Visconti.*

Seguono altri tre contributi tutti dedicati alla grafica e al disegno lombardi, con restituzioni inedite di grande interesse e rilevanza. Il primo, scritto da Francesco Baccanelli, *Per la grafica lombarda del Seicento: segnalazioni dalle raccolte dei Musei Civici di Monza*, si occupa delle raccolte di stampe dei musei monzesi, città a cui era legatissimo Roberto; il secondo firmato da Letizia Lodi, *Il disegno preparatorio di Andrea Appiani: una recente acquisizione per la Pinacoteca di Brera*, presenta un inedito disegno di Appiani e ricostruisce la sua acquisizione alla Pinacoteca di Brera, fortemente voluta dallo stesso Cassanelli; infine l'ultimo di Cecilia Ghibaudi, dal titolo *Massimo d'Azeglio, Stefano Stampa e Tommaso Grossi: Sepoltura di Pagano da I Lombardi alla prima Crociata, disegno 1843 c.*, è incentrato su uno splendido disegno di D'Azzeglio.

A chiudere l'inserto è invece l'articolo di Giancarlo Germanà Bozza, *La fotografia nella ricerca archeologica in Sicilia tra XIX e XX secolo*, che copre due grandi campi di studio, da una parte quello della storia della fotografia e dall'altra quello dell'archeologia classica.

Una serie di contributi, tutti di alto valore scientifico, che costituiscono un primo significativo omaggio ad una figura di enorme rilevanza come quella di Roberto Cassanelli, studioso dai molteplici interessi, a cui sarà dedicato un convegno a Milano, intitolato *Sulle orme di Roberto Cassanelli*, tra il 25 e il 27 febbraio 2026, organizzato proprio dal Prof. Massimiliano David insieme a Letizia Lodi (MIC, Pinacoteca di Brera), alla direzione del Museo e Tesoro del Duomo di Monza (Fondazione Gaiani) e alla Scuola di Specializzazione in Beni storico-artistici dell'Università Cattolica del Sacro Cuore.

Roberto Cassanelli è stato storico dell'arte e della fotografia. Ha studiato nelle università di Milano, Pavia, Firenze e Poitiers. Docente di ruolo dal 1985 di storia dell'arte nei Licei, dal 1991 al 1996 è stato assistente di storia dell'arte all'Accademia di Belle Arti di Brera a Milano, e dal 1997 al 1998 titolare della medesima materia all'Accademia Albertina di Torino. Dal 1999 conservatore dei Musei Civici di Monza, ha diretto dal 2003 al 2007 il Museo e Tesoro del Duomo di Monza, di cui ha curato il riallestimento della sezione medievale e moderna. Passato in seguito come dirigente al Ministero per i beni culturali (MIBACT), ora Ministero della Cultura, ha lavorato nello staff del Direttore generale Musei per passare poi, come Segretario regionale, in Liguria e Friuli Venezia Giulia. Dal 1998 insegnava Storia e tecnica della fotografia all'Università Cattolica di Milano. Ha fondato e diretto per l'Editoriale Jaca Book la collana "Patrimonio artistico italiano" e codiretto, con Francesco Buranelli e Antonio Paolucci, "Monumenta Vaticana Selecta". Ha pubblicato oltre duecento tra monografie, saggi e articoli riguardanti la storia dell'arte (medievale e moderna), la storia della fotografia delle origini e la storia della tutela in Italia tra le due guerre mondiali.

Received: 05/07/2025
Approved: 30/08/2025

Papireto IV (2025) - pp. 275-283
ISSN 2974-668X
DOI: 10.57661/papireto/0420

Una produzione esclusiva: i dittici eburnei. Linee guida per una cronologia

Massimiliano David
La Sapienza Università di Roma

An exclusive production: ivory diptychs. Guidelines for a chronotypologi

Abstract: Ivory diptychs represent one of Roberto Cassanelli's most vivid interests: he had several occasions to approach and study them in Monza, the centre that welcomed him first as director of the Municipal Museums and then as director of the Museum and Treasury of Monza Cathedral. Here, after a terminological introduction, a chronotypological review is outlined. Iconographic and iconological issues are also discussed.

Keywords: ebony diptychs, ivories, late antiquity, chronotypology, production .

Una produzione tardoantica di lunga durata

Nella terminologia tecnica dei Tardantichisti e dei Medievisti con "dittico" si indica un oggetto composto da due tavolette tra loro legate. Va chiarito però che l'impiego di due tavolette incerate – in legno o in altro materiale – per la scrittura di lettere, annotazioni, elenchi e appunti era largamente diffuso anche prima della Tarda Antichità. È la comparsa di dittici d'avorio con valve intagliate sulla superficie esterna che costituisce l'elemento di discontinuità nei gesti della vita quotidiana delle classi aristocratiche della Tarda Antichità. La definizione di dittico anche se non si addice è invalsa anche per definire placchette eburnee come quella dell'imperatrice conservata al Museo del Bargello di Firenze e coperte di codici: ciò rende del tutto impropria la diffusa definizione di *Dittico Barberini* data a un famoso avorio del Louvre o la denominazione di *Dittico delle cinque parti*[1] data a una ricca coperta di evangeliario in uso presso i vescovi di Milano.

Di fronte a una produzione di carattere semi-industriale alimentata da un afflusso costante e considerevole di zanne di elefante attraverso i canali commerciali del Mar Rosso e dalle profondità dell'Africa subsahariana ed equatoriale, lo studio di questa classe di materiali può avvalersi di un campione estremamente limitato di

CC BY ND

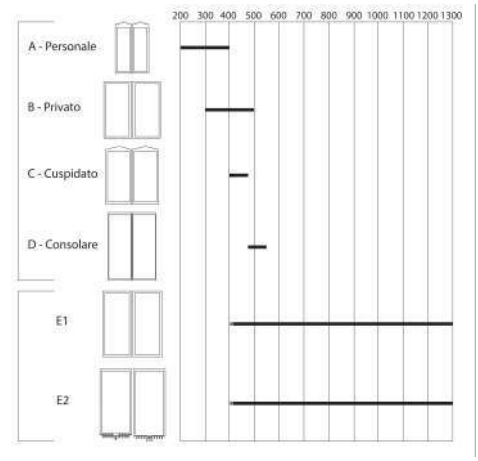


Figura 1. Tavola cronotipologica dei dittici eburnei; Figura 2. *Dittico di Gallieno Concesso*, Roma, Musei Capitolini, Antiquarium comunale (250 d.C.); Figura 3. *Dittico detto dell'Apoteosi* (valva), Londra, British Museum; Figura 4. Moneta di Costanzo II (337-361 d.C.) con al rovescio la legenda "Felicia tempora". © Courtesy of the author.

esemplari conservati, perlopiù attraverso la trasmissione "di mano in mano" da una generazione all'altra[2], rispetto a quelli effettivamente prodotti. Un calcolo arrotondato schematico può proporre un rapporto tra dittici conservati ed effettivamente prodotti di uno su cento, e quindi si può ipotizzare che nell'arco di circa due secoli siano stati immessi sul mercato 10.000 dittici ricavati da duemilacinquecento elefanti. Tuttavia la preziosità e l'importanza di questi manufatti non deriva solo dalla loro rarità, ma anche, se intesi come documenti storici, dall'alta percentuale di pezzi databili con precisione *ad annum*[3] [fig. 1].

La predilezione per l'avorio nella fabbricazione dei dittici risale al III secolo d.C. [fig. 2]. Per lungo tempo, almeno fino al terzo quarto del IV secolo, il dittico fu un oggetto privato di uso prettamente personale, ben riconoscibile per la presenza nella parte sommitale di un fastigio a doppia esse. Un oggetto di particolare perfezione tecnica come il noto "Dittico dell'apoteosi" [fig. 3], ad esempio, esprime il carattere "nostalgico" e passatista di quelle classi dominanti in piena crisi di identità nel tardo IV secolo: vi è infatti raffigurata la fastosa apoteosi dell'imperatore Adriano[4]. I committenti appartengono agli stessi gruppi di potere che invocavano la "felicium temporum reparatio" [fig. 4], spesso adottata come slogan anche dalla propaganda imperiale nelle emissioni monetali.

Sempre nel terzo quarto del IV secolo, i dittici semplificano la loro forma assumendo una sagoma rettangolare e abbandonando la dimensione strettamente privata per acquisire in società il ruolo di veri e propri *status symbol*. Essi furono allora chiamati a manifestare pubblicamente il prestigio di una *gens* o di due *gens* unite in occasione di matrimoni, funerali, riconoscimenti pubblici, feste religiose o spettacoli circensi o anfiteatrali[5] [figg. 5-6]. In altri casi si tratta di dittici celebrativi, eseguiti in occasione dell'assunzione di cariche pubbliche da parte di singoli personaggi eminenti [fig. 7]. Il loro uso – divenuto quasi smodato e virale – presto dilagò a tal punto da subire un richiamo del legislatore[6]. Questo tipo di dittici era perlopiù anepigrafe: il linguaggio delle immagini era condiviso e lampante, ed era super-

Figura 5. *Dittico dei Lampadii e Rufii* (valva), Brescia, Museo di S. Giulia; Figura 6. *Dittico dei Nicomaci* (valva), Parigi, Musée National du Moyen Age, Musée de Cluny e *Dittico dei Simmaci* (valva), Londra, Victoria and Albert Museum; Figura 7, *Dittico di Stilicone*, Monza, Museo e Tesoro del Duomo. Figura 8. *Dittico di Probo*, Aosta, Museo della cattedrale; Figura 9. *Dittico di Roma e Costantinopoli*, Vienna, Kunsthistorisches Museum (lato esterno ed interno delle valve). © Courtesy of the author.

fluo esplicitarlo con l'aggiunta di parole. Circolavano infatti nelle ristrette cerchie delle *élites* che condividevano la passione per i grandi classici della letteratura greca e latina e per l'architettura della tradizione romana, insieme al rigido rispetto del *mos maiorum* inteso come garanzia di stabilità e sicurezza sociale[7]. Dunque, in questa fase storica, i dittici rappresentavano strumenti privati di autopromozione. Tra questi si possono ricordare il Dittico di Stilicone[8] [fig. 7] e quello detto del Patrizio[9] tra quelli individuali, e i Dittici dei Lampadii e Rufii [fig. 5] e dei Nicomaci e Simmaci[10] [fig. 6] tra quelli collettivi.

Dopo la morte di Teodosio, sotto i due figli Onorio e Arcadio, lo Stato romano assume una forma marcatamente bipartita (*pars Occidentis* e *pars Orientis*), una struttura che anche il dittico evoca efficacemente. In quegli anni la macchina statale interviene e prende il controllo della commercializzazione dell'avorio: probabilmente sotto l'autorità dei due *comites sacrarum largitionum* la produzione – così come quella di altri generi di lusso[11] – viene centralizzata nelle due capitali (Roma e Costantinopoli) e affidata a maestri "eborarii" operanti in officine attrezzate e specializzate.

Si determinò una sorta di monopolio dell'avorio e così si spiega la comparsa sulla scena nel 406 d.C. di un nuovo tipo di dittico, che si può definire cuspidato o timpanato[12]: è normalmente conosciuto come Dittico di Probo (Flavius Anicius Petronius Probus) [fig. 8], ma diffonde l'immagine sdoppiata dell'imperatore secondo due stereotipi ormai consolidati all'inizio del V secolo, che propongono Onorio quale imperatore vincitore in abiti militari. Da una parte egli impersona il modello costantiniano – costruito a posteriori – dell'imperatore cristiano con il labaro[13] e il globo sormontato dalla Vittoria alata, dall'altra si mostra con lo scettro imperiale, la spada e lo scudo ovale. Il dittico era concepito probabilmente per servire come codicillo per contenere il testo della nomina, ma, dato l'alto valore intrinseco dell'oggetto e la notevole qualità del manufatto, valeva anche come notifica/gratifica destinata alle più alte cariche dello Stato, come consoli, prefetti, questori, vicari, e fors'anche *consulares*, cioè governatori di provincia[14]. Che non si tratti di una produzione concessa ai privati è dichiarato in modo evidente dal Dittico di Vienna [fig. 9], che non celebra le carriere di alti magistrati o funzionari imperiali, ma le due capitali, cioè i due centri nevralgici dell'Impero universalmente ricono-

Figura 10. *Dittico di Probiano*, Berlino, Staatsbibliothek e con planimetria della *porticus absidata*; Figura 11. *Valva frammentaria di dittico*, Bologna, Museo Civico Archeologico; Figura 12a-b. *Valve del dittico reimpiegate in una legatura*, Halberstadt, Domschatz e ricostruzione del dittico. © Courtesy of the author.

sciuti[15]. Questa serie è nota attraverso pochi esemplari, tra i quali si possono ricordare il Dittico di Probiano[16] [fig. 10], il Dittico di Bologna [fig. 11], con al vertice l'*imago clipeata* di un alto funzionario clamidato, il Dittico di Halberstadt[17] [figg. 12a-b], e quello di Flavio Felice[18]. Tra l'altro la suggestione procurata da questi oggetti generò ben più economici sottoprodotti in ceramica: è il caso di un pezzo (purtroppo incompleto) che riproduce, da una stanca matrice, il Dittico di Anicius Auchenius Bassus (431 d.C.)19 [fig. 14]. Si può seguire questa produzione fino alla metà del V secolo, ma è ragionevole pensare che lo Stato abbia mantenuto il monopolio fino al 476. Il Dittico di Boezio del 487 d.C.[20] [fig. 15] esibisce ormai una sagoma rettangolare, ma la presenza di un timpano nella parte sommitale può forse essere interpretata come un segnale di riluttanza all'abbandono del prestigioso modello cuspidato. Nell'ultimo quarto del V secolo le valve dei dittici si standardizzano: presentano una forma rettangolare allungata con un'impaginazione sovraccarica di immagini che si distribuiscono entro due campi con un'intestazione talora articolata in due fasce.

Con l'esaurimento dell'impegno statale l'emissione dei dittici è rimessa ai consoli, che pur sempre provengono dalla casta dei "potentiores" e che con i loro immensi patrimoni potevano sostenere tutte le spese connesse con l'assunzione di una carica così prestigiosa[21].

In questi dittici sono esaltati i valori più intimamente connessi alla celebrazione dello Stato come "auctoritas", "aeternitas", "securitas", "spes", "salus", "victoria", "gloria rei publicae" [fig. 16]. In quegli anni il dittico si rivela il mezzo ideale per diffondere capillarmente la capacità del potere di garantire prosperità, opulenza e spettacoli circensi (che Decimo Magno Ausonio vedeva come espressione della "voluptas populi") con risorse inesauribili. I consoli inauguravano l'anno con spettacoli nel circo di Roma e Costantinopoli e, come è dichiarato nel Dittico di Giustiniano, i dittici venivano donati ai membri del Senato delle due città. È possibile anche che un console emettesse serie tipologicamente distinte di dittici per soddisfare i diversi ranghi nobiliari (*inlustres*, *spectabiles*, *clarissimi*): lo lasciano intendere i casi dei dittici, emessi in almeno due serie diverse, attribuibili ad Areobindo e a Filosseno.

Tra il 476 e il 541 i dittici erano allora prodotti in forma seriale in centinaia di esemplari

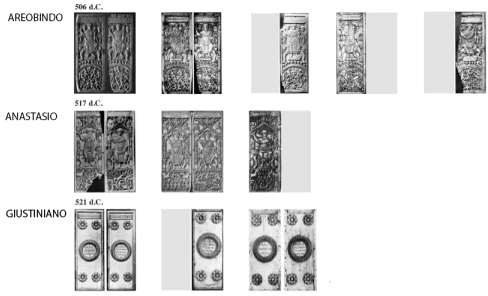


Figura 13. *Gran cammeo di Francia*, Parigi, Cabinet des médailles; Figura 14. *Valva frammentaria di dittico fittile*, Monaco di Baviera, Museum für Vor- und Frühgeschichte; Figura 15. *Dittico di Boezio*, Brescia, Museo di Santa Giulia; Figura 16. Tavola comparativa dei dittici dei consoli Areobindo, Anastasio e Giustiniano. © Courtesy of the author.

con minime varianti tra l'uno e l'altro. In questo torno di tempo il consolato dona straordinario onore e prestigio (i consoli danno il loro nome agli anni), ma entra in crisi, come lasciano intendere alcuni dittici che si distaccano dallo stile esuberante e sovraccarico di Areobindo (506 d.C.)[22] [fig. 18] o di Clementino (513 d.C.). In quegli anni l'imperatore era uno solo, solidamente insediato a Costantinopoli: la natura duale dell'Impero era divenuta ormai virtuale.

Il primo segno di discontinuità risale al 488, cioè al Dittico di Sividio [fig. 17], che manifesta uno stile severo, freddo e austero in opposizione al modello prevalente, ben rappresentato anche dalle valve di Anastasio del 517 d.C. [fig. 19] e di Oreste del 530 d.C. Nel suo ermetico dittico il console Apione (539 d.C.) brandisce la mappa e lo scettro immortalato nella stessa meccanica posa in entrambe le valve[23]. Due anni dopo Giustiniano aboliva il consolato e si appropriava del titolo, incamerandolo nella titolatura imperiale, ma, a giudicare dai dittici, si trattò dell'atto finale di una lenta agonia e non di una decisione maturata solo in età giustinianea. Va sottolineato però che la storia dei dittici non si conclude con la fine del consolato. Infatti, nella Tarda Antichità non furono utilizzati solo nei palazzi del potere, ma anche grazie al loro valore trovarono degno spazio nella liturgia cristiana, entrando a pieno titolo nella suppellettile liturgica delle chiese.

Molti dittici, seppur nati in contesto estraneo al Cristianesimo, finirono nelle disponibilità del clero attraverso le più diverse vie, ma taluni furono appositamente realizzati su committenza cristiana. Ad esempio, all'inizio del V secolo, secondo il modello del dittico di Probiano [fig. 10], fu realizzato il dittico milanese delle pie donne al Sepolcro [fig. 22].

L'affermazione della religione della Scrittura diede grande successo a ogni mezzo usato per la trasmissione dei testi, anche se ormai non più stilati nella cera. Il dittico di Boezio, ad esempio, ha accolto sulla superficie interna un tempo destinata alla scrittura su cera due vivaci miniature [fig. 23]. La loro particolare forma stretta e allungata era adatta a trascrivere liste di nomi di membri della comunità, di santi, di vescovi o di defunti e testi brevi per le recitazioni liturgiche. Non a caso, ma con un evidente slittamento semantico, si è arrivati,

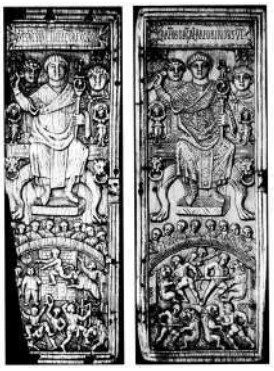


Figura 17. *Dittico di Sividio* (valva), Parigi, Cabine des médailles; Figura 18. *Dittico di Areobindo*, Zurigo, Schweizerisches Landesmuseum; Figura 19. *Dittico di Anastasio*, Parigi, Cabinet des médailles; Figura 20. *Dittico di Giustiniano*, Milano, Civiche raccolte d'arte applicata; Figura 21. *Dittico di Filosseno*, Parigi, Cabinet des médailles, © Courtesy of the author

grazie alla liturgia cristiana, all'equivalenza dittico-elenco. Per lungo tempo le chiese si accontentarono di pezzi donati o ereditati e non fu necessario apportare se non minime modifiche come l'aggiunta o la cancellazione di testi iscritti. In certi casi (come nel dittico monzese di David e Gregorio) la suggestione prodotta dai dittici consolari portò alla produzione di vere e proprie malintese repliche.

La produzione di pezzi unici di eccezionale bellezza ebbe un rinnovato e prodigioso impulso a partire dall'età carolingia. Basterebbe ricordare il Dittico dei Musei Vaticani con tralci e cornice meandriforme[24] [fig. 24], oppure lo straordinario dittico di Rambona[25] [fig. 25]. Quest'ultimo presenta una raffinata composizione di temi iconografici, accuratamente accompagnati da un corredo testuale, ma ciò che più colpisce è la particolare forma del lato inferiore predisposto per l'immanicatura e quindi per una sorta di ostensione.

L'esplicazione della struttura duale della messa, divisa in liturgia della parola e liturgia eucaristica, sembra trovare una precisa rappresentazione in una coppia di tavolette eburnee divise tra Francoforte e Cambridge (875 d.C.) [fig. 26]. Il piacere dei dittici è riverberato anche nell'insistenza con cui ogni cantore in entrambe le valve è immaginato con il proprio dittico tra le mani. Neppure la progressiva separazione delle pratiche liturgiche in Oriente e in Occidente comportò una crisi funzionale dei dittici. Si contano ancora esempi di straordinario interesse posteriori allo scisma del 1054 nell'una e nell'altra parte del Mediterraneo.

Impaginazione, composizione e scenari architettonici

Come si è visto, non si può accedere allo studio dei dittici prescindendo da un approccio tassonomico. Infatti ogni tipo corrisponde a uno dei momenti della storia della produzione: non si conoscono dittici con fastigio superiore databili nel V o nel VI secolo, né sono presenti dittici cuspidati fuori dall'ambito dei settant'anni tra il 406 e il 476 d.C.

Meritano notevole attenzione anche le modalità di composizione dello spazio decorato di un dittico. Nel IV secolo lo spazio decorato è di solito concepito unitariamente ed è marginato da una cornice modanata. In taluni casi lo spazio è coronato da una tabula ansata

Figura 22. *Pie donne al sepolcro* (valva di dittico), Milano, Civiche raccolte d'arte applicata; Figura 23 *Dittico di Boezio* (interno delle valve), Brescia, Museo di Santa Giulia; Figura 24. *Tralcio abitato e cornice meandriforme* (dittico), Città del Vaticano, Musei Vaticani; Figura 25. *Dittico di Rambona*, Città del Vaticano, Musei Vaticani; Figura 26. *Placchette eburnee*, Cambridge, Fitzwilliam Museum; Frankfurt, Liebieghaus. © Courtesy of the author

iscritta come nel caso del dittico dei Nicomaci e dei Simmaci[26] [fig. 6]. A questo proposito va detto che i testi spesso vogliono apparire come iscrizioni monumentali anche se non sempre queste sono redatte in capitale quadrata o rettangolare.

I dittici cuspidati sperimentano diverse soluzioni nella campitura della superficie. Il dittico di Probiano [fig. 10] è spartito in due campi con proprie ed autonome cornici, anche se con ciò non è persa né unità di spazio né unità di tempo nella presentazione della scena[27]. Si tratta di due inquadrature di una stessa scena di epifania del potere di un altissimo funzionario dello Stato.

Il dittico di Halberstadt (purtroppo superiormente mutilo) [figg. 12a-b] è spartito in tre campi: quello centrale è dominante con personaggi ritratti a figura intera; i due campi minori propongono in alto, in scala ridotta, un collegio di figure reali e allegoriche come schierate nella tribuna imperiale del circo, in basso una scena di barbari sconfitti e ridotti in prigionia secondo la più consumata tradizione della propaganda imperiale (si pensi al Gran cammeo di Francia) [fig. 13].

L'intelaiatura architettonica di questo tipo di dittici appare di grande aiuto nella campitura dello spazio trapezoidale superiore.

L'elaborazione dello spazio nei dittici "consolari" è invece frutto di una sostanziale bipartizione che riserva una sorta di primo piano nel campo superiore al console e all'evocazione dello spettacolo circense (senza escludere le gradinate con il pubblico) nel campo inferiore. Il tutto è coronato da un'intestazione rappresentata dalla sola targa iscritta o da un coronamento sdoppiato entro cui trovano posto sia l'iscrizione che i ritratti dei sovrani. Come detto, nel periodo compreso tra il 476 e il 541 sono emessi dittici esclusivamente per i consoli. All'esuberanza compositiva avviluppata in una sorta di festoso *horror vacui* del maggior numero dei dittici consolari si contrappone una produzione estremamente trattenuta e ripiegata in forme ermetiche. In questo tipo di dittici lo spazio è tripartito: si distinguono tre campi pressoché quadrati di superficie equivalente. Nel dittico di Filosseno i tre campi sono occupati da clipei con cornici annodate tra loro [fig. 21]. Questo in particolare è un dittico che esprime – anche rispetto al meglio noto dittico di Giustiniano [fig. 20] - una grande

originalità non solo per il fatto di essere bilingue, ma anche per la scelta di combinare testi incisi con frasi delineate e lettere in rilievo.

Filosseno con il solo gesto della destra che impugna la *mappa* evoca lo spazio del circo nel quale si svolgono le corse dei carri. A questa capacità di sintetizzare nella mimica gestuale lo spazio e l'occasione in cui i personaggi raffigurati agiscono, fa da contrappunto l'abilità di riprodurre le architetture, talora con astute soluzioni prospettiche di molti dittici del IV, V e VI secolo[28].

Se il fondale architettonico del Dittico di Stilicone [fig. 7] sembra voler spalancare le porte della residenza privata del celebre militare (probabilmente la *domus Stilichonis* di Milano, restaurata ancora nella seconda metà del IX secolo dal vescovo Ansperto)[29], quello di Probiano [fig. 10] proietta l'immagine del magistrato sullo sfondo di un edificio pubblico carico di simboli di potere. È un portico incurvato che forse vuole alludere allo spazio che a Roma introduceva al comprensorio dei fori imperiali dalla Suburra, cioè la cosiddetta *Porticus absidata*[30]. Agli inizi del V secolo, nell'anno di emissione del dittico, Rufius Probianus rivestiva la carica di *vicarius urbis Romae et Italiae suburbicariae*[31], che aveva sede per l'appunto presso il *Templum pacis* al quale si accedeva ufficialmente proprio attraverso la *Porticus absidata*, individuata nel dittico come luogo riconosciuto per l'epifania dell'autorità di governo.

Nel clima di festeggiamenti che comprendono spettacoli circensi, i consoli sono generalmente rappresentati mentre siedono nella tribuna delle autorità (*pulvinar* o *kathisma*) e presiedono i giochi in occasione del Capodanno, cioè della loro entrata in carica. Taluni dittici descrivono attentamente elementi inconfondibili e riconoscibili, come le *spinae* dei circhi raffigurate nel dittico di Basilio[32] o in quello dei Lampadii e Rufii[33] [fig. 5].

Più raramente compare il pubblico (nei dittici di Areobindo o in quelli di Anastasio) [figg. 18-19], o è immortalato qualche momento saliente dello spettacolo, come gli intermezzi coreografici e musicali (dittico di Anastasio) [fig. 19], o altri momenti ludici, vanto di questi grandiosi eventi di festa che culminavano nella premiazione dei vincitori e nelle distribuzioni a pioggia di denaro[34].

I temi e i problemi sollevati dallo studio dei dittici sono molteplici e complessi. Proprio in ragione di questa varietà di suggestioni e argomenti archeologi, storici, storici dell'arte, numismatici, epigrafisti e perfino filologi sono stati incuriositi e spinti a inoltrarsi in questo campo di studi[35]. È un'attenzione che ha le sue radici agli albori del XVIII secolo e continua ancora oggi ad alimentarsi di nuovi contributi, riflessioni e puntualizzazioni[36].

Note

[1] Giuseppe Bovini, *Il dittico eburneo 'dalle cinque parti' del tesoro del duomo di Milano*, in *Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina*, Ravenna 1969, pp. 65-70; Massimiliano David, s.v. *Suppellettile liturgica. Arte, IV-VI sec.*, in *Dizionario della Chiesa ambrosiana*, VI, Milano 1993, pp. 3614-3618.

[2] Il solo dittico di Claudio Severo proviene da uno scavo archeologico. Cfr. Jacques Chamay, *Ostia, port de la Rome antique*, Genève 2001, p. 95.

[3] Cfr. Richard Delbrueck, *Die Consulardyptichen und verwandte Denkmälern* (Studien zur spätantiken Kunstgeschichte, 2), Berlin 1929; Wolfgang Fritz Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mainz am Rhein 1952; Cecilia Olovsdotter, *The consular image. An iconological study of the consular diptychs* (BAR international series, 1376), Oxford 2005; M. David (a cura di), *Eburnea diptycha. I dittici d'avorio tra Antichità e Medioevo*, Bari 2007.

[4] Purtroppo, di questo dittico si conserva una sola valva; l'altra doveva probabilmente rappresentare l'apoteosi di Vibia Sabina. L'anima di Adriano è accolta dai parenti, tra i quali spicca la figura del padre Publio Elio *Adriano* Afro.

[5] Si pensi al Dittico Basilewsky o al Dittico dei Lampadii.

[6] *Codex Theodosianus*, 15, 9, 1 pr., 15, 9, 1.1.

[7] Nel Dittico del poeta e della musa del Tesoro di Monza sono probabilmente raffigurati il grande poeta Archiloco e la sua musa Erato. Cfr. M. David, *Dittici eburnei*, in Roberto Cassanelli - Renato Mambretti - Giustino Pasciuti (edd.), *Duomo di Monza. Dizionario*, Monza 2020, pp. 202-206.

[8] Bente Kiilerich – Hjalmar Torp, *Hic est: hic Stilicho. The date and interpretation of a notable diptych*, in "Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts", 104 (1989), pp. 319-371; Marilena Abbatepaolo, *Il dittico di Stilicone nel Duo-*

mo di Monza, in "Invigilata lucernis", 27, 2005, pp. 11-23; M. David, *Dittici eburnei*, in Roberto Cassanelli, Renato Mambretti - Giustino Pasciuti (a cura di), *Duomo di Monza. Dizionario*, Monza 2020, pp. 202-203.

[9] Chiara Formis, *Il dittico eburneo della cattedrale di Novara*, in "Contributi dell'Istituto di Archeologia dell'Università cattolica del Sacro Cuore", 1, 1967, pp. 171-191.

[10] Bente Kiilerich, *A different interpretation of the Nicomachorum-Symmachorum diptych*, in "Jahrbuch für Antike und Christentum", 34 (1991), pp. 115-128; E. Simon, *The diptych of the Symmachi and Nicomachi. An interpretation*, in "Greece and Rome", 39 (1992), pp. 56-65; Dale Kinney, *The iconography of the ivory diptych Nicomachorum-Symmachorum*, in "Jahrbuch für Antike und Christentum", 37 (1994), pp. 64-96; Judith Budesheim, *Das Diptychon der Nicomacher und Symmacher im Kontext der Auseinandersetzung um den Status heidnischer Kulte am Ende des 4 nachchristlichen Jahrhunderts*, in *15 Jahre freie Lauenburgische Akademie. Festschrift für Dr. Werner Budesheim*, Wentorf 2007, pp. 53-84; Anthony Culter, *The making of the Justinian diptychs*, in "Byzantion", 54 (1984), pp. 75-115.

[11] Il *comes sacrarum largitionum* gestiva, tra l'altro, la coltivazione delle cave e delle miniere e l'attività delle fabbriche d'armi, di indumenti tessili e delle officine di oreficeria e argenteria.

[12] M. David, *I dittici 'cuspidati' e gli strumenti della propaganda di Stato nel Mediterraneo del V secolo*, in "Felix Ravenna", CLVII-CLX (2001-2004), pp. 35-55.

[13] L'iscrizione "In nomine Christi vincas semper" richiama la scritta ("In hoc signo vinces") che sarebbe apparsa a Costantino prima di una battaglia vittoriosa nella narrazione a posteriori della *Vita Constantini* di Eusebio di Cesarea.

[14] Nel celebre *Missorium* di Teodosio (388 d.C.) è raffigurata la cerimonia di conferimento di un codicillo a un funzionario da parte dell'imperatore. Cfr. Martin Almagro-Gorbea – José Maria Álvarez Martinez – José Maria Blázquez Martinez – Salvador Rovira (a cura di), *El disco de Teodosio*, Madrid 2000.

[15] Anthony Cutler, *'Roma' and 'Constantinopolis' in Vienna*, in Irmgard Hutter (a cura di), *Byzanz und der Westen. Studien zur Kunst des europäischen Mittelalters*, Wien 1984, pp. 43-64.

[16] *A l'aube de la France*, Paris 1981, p. 40, n. 25.

[17] Josef Engemann, *Das spätantike Consulardiptychon in Halberstadt. Westlich oder östlich?*, in "Jahrbuch für Antike und Christentum", 42, 1999, pp. 158-168; G. Bühl, *Eastern or Western? That is the question. Some notes on the new evidence concerning the Eastern origin of the Halberstadt diptych*, in "Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia", 15, 2001, pp. 193-203.

[18] *A l'aube de la France* 1981, p. 42, n. 27.

[19] Jeffrey Spier, *A lost consular diptych of Anicius Auchenius Bassus (A.D. 408) on the mould of an ARS plaque*, in "Journal of Roman Archaeology", 16, 2003, 1, pp. 350-354.

[20] Brescia, Museo di Santa Giulia.

[21] Lorenzo Sguaitamatti, *Der spätantike Konsulat* (Paradosis, 53), Fribourg 2012.

[22] Flavius Areobindus Dagalaifus Areobindus era il marito della nobilissima Anicia Giuliana, committente della sfarzosa chiesa costantinopolitana di San Polieucto.

[23] Roberta Mazza, *L'archivio degli Apioni. Terra, lavoro e proprietà senatoria nell'Egitto tardoantico*, Bari 2001.

[24] Carlo Bertelli – Gian Pietro Brogiolo (a cura di), *Il futuro dei Longobardi*, catalogo della mostra (Brescia 2000), Milano 2000, n. 367, pp. 386-387.

[25] Lellia Cracco Ruggini, *Idee di Roma fra IX e X secolo: il dittico di Rambona*, in Marina Silvestrini – Tullio Spagnuolo Vigorita – Giuliano Volpe (a cura di), *Studi in onore di Francesco Grelle* (Insulae Diomedeae 5), Bari 2006, pp. 81-100.

[26] B. Kiilerich, *A different interpretation of the Nicomachorum-Symmachorum diptych*, in "Jahrbuch für Antike und Christentum", 34 (1991), pp. 115-128; E. Simon, *The diptych of the Symmachi and Nicomachi. An interpretation*, in "Greece and Rome", 39 (1992), pp. 56-65; D. Kinney, *The iconography of the ivory diptych Nicomachorum-Symmachorum*, in "Jahrbuch für Antike und Christentum", 37 (1994), pp. 64-96.

[27] W.G. Sinnigen, *The vicarius Urbis Romae and the urban prafecture*, in "Historia", 8 (1959), pp. 97-112.

[28] M. David – D. Lombardo, *Eburnea aedificia. Architetture reali e immaginarie nei dittici eburnei tardoantichi*, in Bisconti, F. – Braconi, M. – Sgarlata, M. (a cura di), *Arti minori e arti maggiori. Relazioni e interazioni tra Tarda Antichità e Alto Medioevo*, Todi 2019, pp. 469-481.

[29] A.M. Ambrosioni, *'Atria vicinas struxit et ante fores'. Note in margine a un'epigrafe del IX secolo*, in *Medioevo e latinità in memoria di Ezio Franceschini* (Biblioteca erudita, 7), Milano 1993, pp. 35-50; M. David, *Il Progetto Mediolapis. Verso un approccio multidisciplinare agli studi epigrafici*, in F. Gallo – A. Sartori (a cura di), *Tradizione, trasmissione, traslazione delle epigrafi latine* (Ambrosiana Graecolatina), Roma 2015, p. 168.

[30] H. Bauer, *Porticus absidata*, in "Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung", 90 (1983), pp. 111-184; H. Bauer, s.v. *Porticus absidata*, in *Lexicon topographicum urbis Romae*, IV, Roma 1999, p. 116.

[31] J.R. Martindale, *The prosopography of the later Roman Empire*, II, Cambridge 1980, p. 909.

[32] A. Cameron – D. Schauer, *The Last Consul: Basilius and his Diptych,* in "Journal of Roman studies", 72 (1982), pp. 126-145.

[33] A. Cameron, *Consular diptychs in their social context: new Eastern evidence,* in Journal of Roman archaeology, 11 (1998), pp. 400-401.

[34] V. Mariotti, *Gli spettacoli in epoca tardoantica. I dittici come fonte iconografica,* in M. David (a cura di), *Eburnea diptycha. I dittici d'avorio tra Antichità e Medioevo*, Bari 2007, pp. 245-265.

[35] M. David, *L'avorio conteso. I dittici eburnei tra storici, archeologi e storici dell'arte*, in "Vicino Oriente. Quaderni", 15 (2019), pp. 127-143.

[36] Si pensi ai primi pionieristici studi di Filippo Buonarroti (1716), Antonio Francesco Gori (1749), Sebastiano Donati (1753) e Giuseppe Allegranza (1781).

Contribution subjected to double-blind peer review process by one reviewer and plagiarism check with positive outcome.

Received: 28/08/2025
Approved: 30/09/2025

Papireto IV (2025) - pp. 285-292
ISSN 2974-668X
DOI: 10.57661/papireto/0421

Maranathà. Il medaglione in pasta vitrea "di smalto greco" del Museo Nazionale di Ravenna

Elisa Emaldi
Musei Nazionali di Ravenna

Francesca Urbinati
Università IULM di Milano

Maranathà. The "Greek Enamel" glass paste medallion from the National Museum of Ravenna.

Abstract: The contribution presents a glass-paste medallion dated to the 13th century: in the 18th century was in the collection of the venetian monk Anselmo Costadoni (now housed in the National Museum of Ravenna). It belongs to the group of 'Glaspasten', according to the term used by Hans Wentzel, who first catalogued such artefacts. The decoration of these objects, produced by Venetian-Byzantine artists, usually contained religious iconography, mostly comprising saints and scenes from the Christian Orthodox repertoire. The medallion stands out in the corpus (which today numbers around 200 examples), due to its above-average size and iconography. It depicts Christ, full-length, standing within a mandorla surrounded by four angels holding the symbols of the Passion. Despite its tiny proportions, the scene is detailed and depicts Christ as the Risen One and as the Judge, based on the scriptural events of the Parousia (Second Coming) and the Last Judgement. This iconography, dealing with Resurrection and eschatological themes, is analyzed in both Western and Eastern art, in various media and historical periods, from illuminated manuscripts to large-scale sculpture. Representations of Christ in his Second Coming are found on artefacts intended for private devotion, such as the medallion, used as tools for meditation on the Judgement and Redemption. Two painted panels attributed to Venetian masters are particularly significant due to their iconographic similarity to the Ravenna medallion.

Keywords: Glaspasten, Devotional medallion, Second Coming, Last Judgment, National Museum of Ravenna.

Il Museo Nazionale di Ravenna è noto non solo per le testimonianze provenienti dai monumenti tardo-antichi della città, in particolare gli eleganti arredi architettonici marmorei, ma anche per la presenza di nuclei di natura squisitamente collezionistica, segnatamente quelli di avorio e osso, frutto del colto collezionismo monastico del Settecento.

Figura 1. Autore veneto-bizantino, *Medaglione in pasta vitrea con Cristo in mandorla*, pasta vitrea, cm 6,8x6x1, Ravenna, Museo Nazionale (depositi) (XIII secolo). © Courtesy Ministero della Cultura - Musei nazionali di Ravenna.

Tra i numerosi manufatti di arte applicata conservati nei depositi del Museo, e già appartenenti alle raccolte camaldolesi custodite presso il monastero di Classe in Città a Ravenna, si annovera un medaglione in pasta vitrea raffigurante Cristo in mandorla, oggetto del presente contributo.

Una recente indagine ha permesso di ricondurre il prezioso oggetto al "museo personale" del monaco camaldolese Anselmo Costadoni (1714-1785), conservato nel monastero di San Michele in Isola a Murano, dove il religioso condusse gran parte della sua vita monastica. Il medaglione è stato infatti identificato con il "vetro di smalto greco" citato in un inventario manoscritto compilato da Costadoni, nel quale sono elencati i beni che il monaco vendette nel 1779 al camaldolese Gabriele Guastuzzi (1712-1799), tra i fondatori del Museo Classense, poi confluito nell'attuale Museo Nazionale[1].

Il medaglione

Il medaglione ovoidale [fig. 1], databile al XIII secolo, appartiene alla tipologia delle *Glaspasten* (paste vitree), secondo la definizione utilizzata dallo studioso tedesco Hans Wentzel, al quale si deve, nel 1959, la prima classificazione di questi oggetti[2].

Realizzato in pasta vitrea di colore bruno intenso con striature aranciate, a imitazione di intagli antichi in pietre dure quali diaspro ed ematite, il medaglione fa parte di un *corpus* costituito da almeno duecento manufatti, realizzati in vetro traslucido od opaco di vari colori, prodotti attraverso più di sessanta stampi diversi con dimensioni che variano dai 2 ai 6 cm[3]. Questi oggetti, la cui funzione è tuttora ignota (ma non si esclude che possano essere stati prodotti nel contesto delle vie di pellegrinaggio[4]), mostrano iconografie quasi esclusivamente religiose, spesso accompagnate da iscrizioni in greco o in latino. Ad essere raffigurati sono singoli santi, per lo più di ambito devozionale ortodosso (come san Demetrio, san Nicola o san Teodoro) oppure scene del Nuovo Testamento, con la Vergine o Cristo.

Attualmente attribuito a maestranze veneto-bizantine forse per una committenza grecofona[5], il raro medaglione qui esaminato si distingue nel *corpus* per le misure, superiori alla media (6,8 cm di altezza), e per l'iconografia[6].

Cristo, a figura intera, si erge entro una mandorla[7] sorretta da quattro figure angeliche in pose plastiche. Vestito di tunica e manto (chitone e *himation*), il Salvatore poggia i piedi su un suppedaneo, elemento derivato dall'iconografia romana imperiale. Il cuscino del suppedaneo, tipico attributo imperiale nell'arte bizantina[8], è decorato a losanghe, motivo ricorrente non solo nei *suppedia* dei troni ma anche nei tessuti di lusso che accompagnano le rappresentazioni di Cristo[9].

La mano destra è distesa a palmo aperto, mentre la sinistra si alza verso il fianco opposto, come per raccogliere la tunica e rivelare lo squarcio in corrispondenza del colpo di lancia sul costato. Sono ben visibili, pur nella minutezza dell'opera, le ferite della Passione sul corpo di Gesù e le stigmate alle mani e ai piedi.

Mentre gli angeli in posizione apicale reg-

gono i labari, secondo lo stilema bizantino, quelli ai lati di Cristo portano rispettivamente, a sinistra del riguardante, la croce patriarcale al cui centro è inserita la corona di spine e all'estremità inferiore sono conficcati i tre chiodi, mentre a destra la lancia e la canna con la spugna.

L'aureola, crucisignata, presenta un contorno perlinato, come quello delle aureole degli angeli. Completano l'immagine, all'altezza delle spalle, le abbreviazioni greche "IC" e "XC", che identificano il Santo Nome.

La scelta compositiva dà risalto, anche nei singoli dettagli, alla potenza dell'immagine di Gesù, risorto da morte e glorioso. Egli mostra sul suo corpo i segni della Passione e gli strumenti del supplizio, consolidando il senso reale della Resurrezione.

Tale iconografia è la descrizione del ritorno trionfale alla fine dei tempi: la *deutera parousia* o Seconda Venuta di Cristo, che anticipa il Giudizio Finale[10].

La Parusia è secondo la teologia cristiana l'avvenimento che mette fine alla Storia e che porta alla risurrezione dei corpi: da questa apparizione ultima discende poi il Giudizio Finale, con la separazione tra eletti e malvagi e le relative conseguenze, la ricompensa per gli uni e il supplizio per gli altri.

Nel Vangelo secondo Matteo è Gesù stesso a rivelare le fasi del momento escatologico alla fine dei tempi: "Apparirà nel cielo il segno del Figlio dell'uomo; e allora tutte le tribù della Terra faranno cordoglio e vedranno il Figlio dell'uomo venire sopra le nuvole del cielo con gran potenza e gloria" (Parusia) e poi, "Quando il Figlio dell'uomo sarà venuto nella sua gloria con tutti gli angeli, allora sederà sul trono della sua gloria" (Giudizio Finale)[11].

All'*escathon* che scaturisce dall'*adventus* divino sono dedicati a partire dall'Alto Medioevo cicli molto complessi, che sviluppano il tema del Giudizio basandosi in particolare sull'Apocalisse.

Iconografia della Seconda Venuta e del Giudizio Finale

La rappresentazione dell'avvento del Risorto si uniforma sovente, come già accennato, a modelli iconografici precedenti: si pensi in particolare ai mosaici tardo-antichi romani e ravennati con il Cristo trionfatore, in piedi o sul trono, debitori dell'arte imperiale, ma anche ai rari esempi in miniatura, in particolare alle coeve scene di Ascensione siriache[12]. In questo caso è l'affermazione contenuta negli Atti degli Apostoli (1,11) a indirizzare la resa compositiva, in quanto la modalità della Seconda Venuta è definita dagli angeli, che si rivolgono agli "uomini di Galilea" testimoni dell'Ascensione, profetizzando che Cristo "verrà nella medesima maniera" in cui l'hanno visto andare in cielo.

A partire dall'VIII-IX secolo le raffigurazioni escatologiche, in particolare nelle miniature dei codici membranacei – salteri e trascrizioni dell'Apocalisse –, comprendono "allusioni inequivocabili al ritorno di Cristo alla fine dei tempi, alla risurrezione dei morti, alla separazione tra i buoni e i malvagi e ai supplizi infernali"[13]. Tra questi si menzionano le raffigurazioni di Cristo nel f. 67v del manoscritto dei *Sacra Parallela* conservato a Parigi[14] e nei ff. 21v e 120v del salterio di Aestheltsan[15], entrambi attribuiti al IX secolo.

Nella maggior parte delle raffigurazioni, Parusia e Giudizio Finale appaiono uniti in un'unica immagine e solo in rari casi i due eventi vengono rappresentati separatamente. Un'eccezione notevole è l'affresco carolingio posto nella controfacciata della chiesa di San Giovanni a Müstair (IX sec.), tradizionalmente considerato come il più antico esempio conosciuto di Giudizio Universale giunto fino a noi[16]. Nonostante la lettura della scena sia ostacolata dalla presenza di una tribuna sopraelevata (che ancora oggi consente l'accesso allo spazio esclusivamente alle monache), è possibile comunque ricostruire il programma iconografico. La composizione si articola su più registri ed è dominata, al centro, da Cristo giudice, seduto su un trono entro un ampio clipeo iridescente, circondato dalle schiere angeliche e apostoliche. Prima del Giudizio, nella parte sinistra del registro superiore, appare Cristo nella sua Seconda Venuta [fig. 2]: in piedi all'interno di una mandorla, con un piede

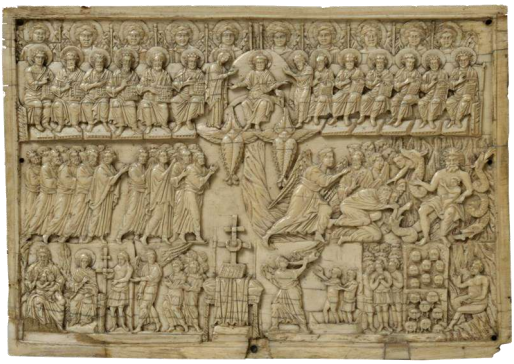


Figura 2. *Parusia* (particolare dal Giudizio Finale), affresco, Müstair, chiesa di San Giovanni (800 ca.). [da Goll, Exner, Hirsch 2007, p. 214]; Figura 3. Artista ignoto (forse veneto), *Giudizio Finale*, avorio, cm 15,1x21,4x1, Londra, Victoria & Albert Museum (XI secolo). © Courtesy V&A Museum, London.

proteso in avanti, pronto a oltrepassarla. La mandorla è sorretta da angeli (parzialmente conservati), uno dei quali tiene una lunga asta non leggibile nella sua interezza, forse una croce. Nella parte destra dello stesso registro, un altro angelo arrotola la volta celeste, allusione visiva alla fine dei tempi, come narrato nella descrizione evangelica: "il sole si oscurerà, la luna non darà più la sua luce, gli astri cadranno dal cielo"[17].

Questa iconografia, insieme alla figura del Cristo della Parusia, è tratta dal repertorio bizantino e rende l'affresco di Müstair una preziosa testimonianza dell'esistenza di prototipi bizantini anteriori alla crisi iconoclasta (726-843), oggi perduti (ma evidentemente noti agli artefici dell'opera). In area bizantina, infatti, le più antiche raffigurazioni di Giudizio giunte fino a noi risalgono all'inizio del X secolo e si trovano nelle volte affrescate di alcune chiese della Cappadocia: degna di nota è ad esempio la chiesa rupestre di San Giovanni (nota anche come Ayvali kilise) a Güllüdere, dove Parusia e Giudizio Finale sono rappresentati come eventi distinti[18].

Nelle composizioni successive questa iconografia tende a scomparire (salvo poi riapparire, in alcuni rari casi, all'interno di più ampi programmi iconografici[19]) e i diversi momenti escatologici appaiono fusi nell'immagine del Giudizio[20], che comprende anche la divisione tra beati e dannati.

Nell'arte bizantina il tema della Parusia – illustrato con elementi collegabili all'Apocalisse e al Giudizio, presenti nella cultura visiva bizantina sebbene la chiesa greca non riconoscesse il testo giovanneo come libro canonico[21] – permane, evocato all'interno dell'immagine del Giudizio Finale, che a partire dall'XI secolo si fissa in un'iconografia stabile. Tale schema comprende Cristo in mandorla – a volte affiancato da Maria e san Giovanni in atto di intercessione (*Deesis*) –, al di sotto il trono vuoto (Etimasia)[22] sul quale sono posizionati i *signa Christi* e più in basso il fiume di fuoco che ospita i dannati e il seno di Abramo (simbolo del Paradiso) a cui sono assegnati gli eletti[23]. Una delle prime complete attestazioni di questa iconografia si trova all'interno del Tetraevangelo proveniente dal monastero di Studion a Costantinopoli (seconda metà dell'XI secolo)[24] ma la stessa composizione compare in molte altre raffigurazioni di Giudizio Finale, in arti monumentali[25] e suntuarie. La si ritrova in un pannello eburneo dell'XI secolo oggi conservato al Victoria & Albert

Figura 4. Maestranze veneto-bizantine, *Giudizio Finale*, mosaico, Torcello, basilica di Santa Maria Assunta (XII secolo). Figura 5. Maestro della Cappella Dotto, *Giudizio Universale*, tempera su tavola, cm 17x18,3, Madrid, Collezione Thyssen-Bornemisza (1290 ca.). [da Boskovits 1990, p. 133]. Figura 6. Artista veneziano (?), *Giudizio Finale*, tempera su tavola, cm 62,4x61,9, Worcester (Massachussetts), Worcester Art Museum (inizio XIV secolo). [da Lasareff 1965, p. 31, fig. 32].

Museum [fig. 3], attribuito a maestranze veneziane, all'inizio del secolo successivo nel monumentale mosaico di controfacciata della chiesa di Santa Maria Assunta a Torcello [fig. 4] e ancora, rimanendo in area marciana, tra gli smalti della Pala d'Oro della Basilica di San Marco.

In Occidente il Cristo giudice, in mandorla, mostra sul suo corpo le ferite della Passione mentre i *signa Christi* vengono portati dagli angeli.

Particolarmente significative, per la loro somiglianza iconografica con il medaglione ravennate oggetto del saggio, sono due tavole dipinte attribuite a maestri veneti, in cui Parusia e Giudizio Finale, seppur confluiti in una rappresentazione unitaria, mostrano i loro attributi caratteristici sopra citati, rendendo visibile l'innesto di elementi occidentali entro un'iconografia attinta dal repertorio bizantino.

La prima [fig. 5], di proprietà degli eredi Thyssen-Bornemisza, già parte di un programma figurativo più ampio (forse un dittico come ricostruito da Miklós Boskovits nel 1990[26]) e oggi assegnata all'anonimo artista padovano noto come maestro della cappella Dotto (attivo tra il 1270 e il 1315)[27], raffigura Cristo in piedi su un suppedaneo, entro una mandor-

Figura 7. Nicolò e Giovanni, *Giudizio Finale*, tempera su tavola, cm 288x243, Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana (seconda metà XII secolo). [da *Alfa e Omega* 2006, p. 99].

la, con una mano benedice, mentre con l'altra mostra le ferite del costato e i segni dei chiodi alle mani e ai piedi. Ai lati della mandorla, due angeli portano in trionfo gli strumenti della Passione: a sinistra la croce patriarcale, a destra la lancia e la canna con la spugna mentre nella parte inferiore della scena si vede un sarcofago da cui emergono i beati, alla presenza di un angelo che suona la tromba (a sinistra), mentre a destra un altro angelo arrotola il cielo.

La stessa iconografia è presente anche nella seconda tavola [fig. 6], oggi conservata presso il Worcester Art Museum (Massachussetts)[28], dove Cristo mostra le mani aperte lungo il corpo, e oltre ai consueti attributi è presente anche il fiume di fuoco che ospita i dannati.

Progressivamente aumenta sempre di più l'esibizione degli strumenti della Passione, promossa anche da successive riflessioni teologiche che esprimono la professione verso il Risorto e l'ammonimento per il fedele, dalle opere *Cur Deus Homo* di Anselmo d'Aosta al *Lignum vitae* di Bonaventura da Bagnoregio. Questo risulta evidente nell'icona proveniente dall'Oratorio di S. Gregorio Nazianzeno a Roma, oggi alla Pinacoteca Vaticana[29], attribuita alla seconda metà del XII secolo [fig. 7].

Nella tavola, la cui narrazione si svolge su più fasce sovrapposte, Cristo, nel secondo registro, si pone come celebrante – con il torace libero dalle vesti e la piaga del fianco aperta – dietro l'altare, sul quale sono visibili i *signa*.

Allo stesso tempo si sviluppa in Europa la venerazione delle Sante Piaghe, a cui diede un contributo basilare Bernardo di Chiaravalle con gli scritti omiletici (si pensi ad esempio al sermone LXI), che circolavano attraverso la capillare presenza dell'ordine cisterciense. Si veda ad esempio una pagina miniata del Commentario dell'Apocalisse di Aimone di Auxerre[30], degli inizi del XII secolo, dove le piaghe delle mani e dei piedi di Cristo sono in evidenza, così come la croce e la lancia, mentre il trono scompare nella linearità del tratto ed è il corpo stesso di Gesù a definire l'*adventus in maiestate*. Lo stesso si può vedere anche nell'iniziale miniata di una pagina del Salterio di Douai[31].

L'iconografia del Giudizio con la rappresentazione dei segni della Passione sul corpo di Cristo è frequente anche nella scultura dei portali gotici della prima metà del Duecento[32].

Oltre ai codici miniati (compresi libri d'ore e salteri[33]), la rappresentazione dell'immagine di Cristo con segni e strumenti della Passione si trova su altri manufatti intesi per la devozione privata come libretti e dittici in avorio[34]. Attraverso questi preziosi oggetti i committenti, laici o religiosi, visualizzavano nella preghiera meditativa tanto il Giudizio Universale quanto la redenzione ottenuta attraverso la sofferenza.

Non è possibile stabilire quanto il committente fosse consapevole della valenza parusiaca del medaglione. Tuttavia, è verosimile che la piccola icona sia stata concepita come strumento devozionale che doveva aiutare il fedele nella "visualizzazione"[35] della realtà ultraterrena e della vita eterna.

L'iconografia dell'oggetto propone e combina elementi derivati dalle tradizioni cristiane

orientali e occidentali; pertanto, si propende di attribuire il medaglione oggi a Ravenna a un atelier veneziano (dove probabilmente erano presenti anche artisti greci) per una committenza locale (forse grecofona), visto l'interesse dimostrato dai fedeli cattolici non solo nei confronti delle icone ma anche dei piccoli encolpi dell'Oriente cristiano.

Note

Sebbene il contributo sia frutto di un lavoro congiunto, la sezione *Il medaglione* è stata curata da Elisa Emaldi, mentre da Francesca Urbinati *Iconografia della Seconda Venuta e Giudizio Finale.*

[1] I risultati della ricerca sono presentati in: Francesca Urbinati, *Opere in viaggio da Venezia a Ravenna: la collezione di Anselmo Costadoni (1714-1785) nel monastero di San Michele in Isola*, in *Di ritorno da Bisanzio. Da Venezia a Ravenna, dalle collezioni ai musei*, a cura di Simona Moretti, Cinisello Balsamo 2025, pp. 49-85. Il medaglione in pasta vitrea è stato presentato per la prima volta nella scheda di catalogo all'interno dello stesso volume, curata da chi scrive: Elisa Emaldi, Francesca Urbinati, *Medaglione in pasta vitrea con Cristo in mandorla*, ivi, pp. 140-141, nr. 19.

[2] Hans Wentzel, *Das Medaillon mit dem Hl. Theodor und die venezianischen Glaspasten in byzantinischen Stil*, in *Fetschrift für Erich Meyer zum Sechzigsten Geburtstag, 29 oktober 1957. Studien zu Werken in den Sammlungen des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg*, Hamburg 1959, pp. 50-67. Lo studioso divise i centocinquantasette medaglioni allora conosciuti in cinquantacinque tipi iconografici. Alla prima rassegna del tedesco sono seguiti, negli anni, studi specifici dedicati ai medaglioni in pasta vitrea di singole istituzioni museali come le Dumbarton Oaks Collections di Washington (Marvin C. Ross, *Catalogue of the Byzantine and Early Medieval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection*, I, *Metalwork, Ceramics, Glass, Glyptics, Painting*, Washington D.C. 1962, pp. 87-91, tav. LVII, nrr. 104-109), l'Ashmolean Museum di Oxford (Michael Vickers, *A Note on Glass Medallions in Oxford*, in "Journal of Glass Studies", XVI, 1974, pp. 18-21), il Museo Nazionale di Palazzo Venezia a Roma (Andrea Paribeni, *Materiali bizantini poco noti dei musei di Roma: le paste vitree di Palazzo Venezia*, in "Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte", LVII, 2002, pp. 449- 460) e il Museo Benaki di Atene (Vassiliki Foskolou, *Glass Medallions with Religious Themes in The Byzantine Collection at The Benaki Museum: A Contribution to the Study of Pilgrim Tokens in Late Middle Ages*, in "Μουσείο Μπενάκη", IV, 2004, pp. 51-73).

[3] V. Foskolou, *Glass Medallions with Religious Themes in The Byzantine Collection at The Benaki Museum*, cit., p. 51.

[4] M. Vickers, *A Note on Glass Medallions in Oxford*, cit., p. 21.

[5] Tesi già sostenuta da Wentzel, ripresa da Paribeni: A. Paribeni, *Materiali bizantini poco noti dei musei di Roma*, cit., pp. 454-456. Il dibattito critico in merito ai luoghi di produzione dei medaglioni ha visto in passato una polarizzazione tra chi li riteneva prodotti a Venezia su modelli bizantini (H. Wentzel, *Das Medaillon*, cit.) o direttamente a Costantinopoli (M.C. Ross, *Catalogue of the Byzantine and Early Medieval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection*, cit., pp. 87-91, tav. LVII, nrr. 104-109). In questo contesto si era inserita la posizione intermedia di David Buckton, che assegnava le paste vitree opache a Venezia e quelle traslucide a Costantinopoli (David Buckton, in *Byzantium. Treasures of Byzantine Art and Culture from British Collections*, ed. D. Buckton, catalogo della mostra, London 1994, pp. 189-190, nr. 204 a-d).

[6] Sono noti solo altri tre medaglioni di identica iconografia e di misure coincidenti, quindi riferibili allo stesso stampo, due dei quali già pubblicati da Wentzel: uno, già allo Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst di Berlino (inv. 10866; H. Wentzel, *Das Medaillon*, cit., p. 65, nr. 13) è perduto; un altro, non integro, è oggi ai Musei Vaticani (inv. MV.61160.0.0; H. Wentzel, *Mittelalterliche Gemmen in den Sammlungen Italiens*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", VII, 3-4, 1956, pp. 239-278, spec. p. 271, tav. A. nr. 3). L'ultimo esemplare, in ottimo stato di conservazione, è custodito nel Museo della Cultura Bizantina di Salonicco (inv. ΣΤ 171; Panagiotis Kambanis, in *L'approccio all'uomo bizantino attraverso l'occhio di un collezionista*, a cura di Diana Zafiropoulou, catalogo della mostra, Atene 2002, p. 34, nr. 44).

[7] Per Cristo a figura intera all'interno della mandorla, si veda: John Herrmann, Annewies van Den Hoek, *Apocalyptic Themes in the Monumental and Minor Art of Early Christianity*, in Robert J. Daly, *Apocalyptic Thought in Early Christianity*, Grand Rapids (Mi) 2009, pp. 33- 80, spec. pp. 68-72.

[8] Sul tema, si veda: Manuela Studer-Karlen, *Staging for Commemoration. The Cherubikos Hymnos*, in Michele Bacci, Gohar Grigoryan e Manuela Studer-Karlen, *Staging the Ruler's Body in Medieval Cultures*, Turnhout 2023, pp. 173-200, spec. pp. 176-177, nota 11.

[9] Lydie Hadermann-Misguich, *Tissus de pouvoir et de prestige sous les Macédoniens et les Comnènes*: *À propos des coussins-de-pieds et de leurs représentations*, in "Deltion of the Christian Archaeological Society", 17 (1993-1994), pp. 121-128, spec. p. 128.

[10] L'attesa escatologica, annunciata nel Nuovo Testamento alla domanda degli apostoli che chiedono di conoscere "il segno" della venuta di Cristo "e della fine del mondo" (Mt 24,3), è per i credenti l'aspettativa di una manifestazione nella gloria (Tt 2,13) e nello splendore (2Ts 2,8).

[11] Mt. 24,30; Mt. 25,31. Queste e le successive citazioni bibliche sono tratte da "La Sacra Bibbia Versione Riveduta 2020 (R2) (IRB20)". Il seguito del testo, con la separazione delle pecore dai capri da parte del re, ha dato origine alle più precoci rappresentazioni del Giudizio.

[12] Umberto Utro, *Parusia* (sub voce), in Fabrizio Bisconti (a cura di), *Temi di iconografia paleocristiana*, Città del Vaticano 2000, pp. 243-245.

[13] Yves Christe, *Giudizio Universale* (sub voce), in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, VI, Roma 1995, pp. 791-805.

[14] Parigi, Bibliothèque nationale de France, Grec. 923.
[15] Londra, British Library, ms. Cotton Galba A. XVIII.
[16] Sul Giudizio Universale di Müstair, si vedano: Jürg Goll, Matthias Exner, Susanne Hirsch, *Müstair. Le pitture parietali medievali nella chiesa dell'abbazia*, Müstair 2007, p. 212 e sgg.; *Alfa e Omega. Il Giudizio Universale tra Oriente e Occidente*, a cura di Valentino Pace, Castel Bolognese 2006, pp. 27-30. Nello stesso volume si veda anche: Peter K. Klein, *Gli affreschi carolingi di San Giovanni a Müstair*, pp. 43-44.
[17] Mt. 24, 29.
[18] Catherine Jolivet-Levy, in *Alfa e Omega* cit., pp. 47-51.
[19] Come, ad esempio, nel dossale di altare in rame dorato decorato a smalti realizzato nel 1181 dall'orefice mosano Nicolas de Verdun per l'abbazia di Klosteneuburg (Austria). Qui, tra le ultime sei scene del pannello laterale destro, Cristo compare dapprima nella sua Seconda Venuta, raffigurato mentre siede su un clipeo iridescente tra gli angeli e poi come Giudice, seduto su un trono con i palmi delle mani aperte, affiancato da due angeli che gli porgono i *signa*.
[20] Per l'iconografia del Giudizio Universale si vedano almeno: *Alfa e Omega* cit., Yves Christe, *Il Giudizio Universale nell'arte del Medioevo*, ed. it. a cura di Maria Grazia Balzarini, Milano 2000.
[21] Nancy P. Sevcenko, *Images of the Second Coming and the Fate of the Soul in Middle Byzantine Art*, in *Apocalyptic Themes in Early Christianity*, ed. Robert Daly, Grand Rapids 2009, pp. 250-272.
[22] Per l'iconografia del trono vuoto si veda Armin Bergmeier, *Volatile Images: The Empty Throne and its Place in the Byzantine Last Judgment Iconography*, in *Cultures of Eschatology*, I, *Empires and Scriptural Authorities in Medieval Christian, Islamic and Buddhist Communities*, ed. Veronika Wieser, Vincent Eltschinger and Johann Heiss, Berlin-Boston 2020, pp. 84-122.
[23] Per l'iconografia del Giudizio in area bizantina si vedano: *Alfa e Omega* cit., pp. 34-36; Y. Christe, *Il Giudizio Universale nell'arte del Medioevo*, cit., pp. 21-52; Marcello Angheben, *Les Jugements derniers byzantins des XI^e-XII^e siècles et l'iconographie du jugement immédiat*, in "Cahiers archéologiques", 50 (2002), pp. 105-134. Sul legame tra Parusia, Giudizio Finale e Apocalisse, cfr.: Renzo Petraglio (a cura di), *L'Apocalypse de Jean. Traditions exégétiques et iconographiques IIIe-XIIIe siècles*, Atti del Convegno, Ginevra 1979, in particolare Josef Engemann, *Images parousiaques dans l'art paléochrétien* (pp. 73-107), Y. Christe, *Traditions littéraires et iconographiques dans l'interprétation des images apocalyptique* (pp. 109-134), Xavier Barral i Altet, *L'iconographie de caractère synthétique et monumental inspirée de l'Apocalypse dans l'art médiéval d'Occident (IXe-XIIIe siècles)* (pp. 187-216) e infine Peter K. Klein, *Les cycles de l'Apocalypse du Haut Moyen Age* in "Journal des Savants", 4 (1977), pp. 225-246.
[24] Parigi, Bibliothèque nationale de France, Grec. 74. La raffigurazione è proposta, con iconografie coincidenti, ai ff. 51v e 93v.
[25] Come gli affreschi del nartece della Panaghia ton Chalkeon di Salonicco e quelli del monastero di Mar Musa: v. Maria Raffaella Menna, *L'immaginario dell'Aldilà nel Giudizio finale di Mar Musa al-Habashi (Nebek, Siria)*, in "Arte Medievale", ser. IV, IX, 2019, pp. 89-112.
[26] Miklós Boskovits, *The Thyssen-Bornemisza Collection. Early Italian Painting 1290-1470*, Milano 1990, pp. 130-137, nr. 21. Secondo lo studioso, ogni anta era composta da sei scene, che comprendevano alcuni pannelli ora sparsi in diversi contesti museali: la Natività (Firenze, Fondazione Longhi), l'Ultima Cena (New Orleans, Isaac Delgado Museum), la Cattura di Cristo (Portland, Art Museum), la Crocifissione (Eredi del barone Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza) e le Marie al sepolcro (collezione privata). Al *corpus* si è aggiunta, in tempi recenti, la Deposizione di Cristo dalla croce (Maidston, Maidston Museum & Betlif Art Gallery): cfr. Chiara Guerzi, *Per la pittura veneziana alla fine del Duecento: un'inedita "Depositio Christi"*, in "Arte Veneta", 64 (2007), pp. 138-152.
[27] A cui sono attribuiti gli affreschi nell'omonima cappella nella chiesa degli Eremitani a Padova.
[28] Presentata per la prima volta in Victor Lasareff, *Über eine neue Gruppe byzantinisch-venezianischer. Trecento-Bilder*, "Art Studies", 8 (1931), pp. 3-31, poi ripresa in Idem, *Saggi sulla pittura veneziana dei sec. XIII-XIV, la maniera greca e il problema della scuola cretese (I)*, in "Arte Veneta", 19 (1965), pp. 17-31, in part. pp. 26-28.
[29] Inv. 40526, Nicolò e Giovanni, Giudizio Finale, seconda metà sec. XII, Tempera su tavola, cm 288x243.
[30] University of Oxford, Bodleian Library, MS. Bodl. 352, f. 12v.
[31] Douai (France), Bibliothèque Marceline-Desbordes-Valmore, ms. 250 (tome I), f. 2v.
[32] Tra gli esempi di Giudizio in cui l'escatologia del secondo avvento è unita a segni e strumenti della Passione, si vedano le cattedrali di Parigi, Bourges e Reims, i due esempi di Bordeaux (cattedrale St-André e basilica St-Seurin) insieme al protiro della cattedrale di Ferrara.
[33] Tra i codici miniati si porta ad esempio, per la prima metà del XIII secolo, il salterio di S. Luigi e Bianca di Castiglia (Maître de l'atelier de Blanche de Castille, Psalterium, 1225-1235, Parigi, Bibliothèque nationale de France, Bibliothèque de l'Arsenal. Ms-1186 réserve, f. 170r), il Salterio di Carrow (Carrow Psalter, metà del XIII secolo, Baltimora Walters Art Museum, Ms. W.34, f. 30v) realizzato in East Anglia alla metà del secolo.
[34] Si vedano i dittici eburnei di scuola francese, come gli esemplari oggi al Louvre (inv. OA2755), al MET (inv. 1970.324.7a,b) e al Bargello (inv. Carrand 103) prodotti nella seconda metà del XIII secolo.
[35] Sui media dell'escatologia in area bizantina, si veda Vasileios Marinis, *Visualizing the Afterlife,* in *Death and the Afterlife in Byzantium: The Fate of the Soul in Theology, Liturgy, and Art*, Cambridge 2016, pp. 49–73.

Contribution subjected to double-blind peer review process by one reviewer and plagiarism check with positive outcome.

Received: 18/08/2025
Approved: 29/09/2025

Papireto IV (2025) - pp. 293-300
ISSN 2974-668X
DOI: 10.57661/papireto/0422

Un progetto integrato per la conservazione e la valorizzazione delle *Terme Taurine* di Civitavecchia (RM)

Silvia Sanfilippo
Università degli Studi della Tuscia

An integrated project for the conservation and enhancement of the Taurine Baths of Civitavecchia (RM)

Abstract: The contribution is intended to be an attempt to contextualise an archaeological area which, although it has an important historical record for Civitavecchia (RM), currently suffers from little tourist interest. In-depth knowledge of the site has proven essential to propose guidelines for the restoration, maintenance and museum display of spa environments. The Terme Taurine are a Roman spa complex of approximately 20,000 mq, totally surrounded by greenery and located 4 km away from the city centre. The site, built in the late republican age, was then expanded by Trajan in the 2nd century AD. The problem of protecting the Baths, now in a state of partial abandonment, affects various aspects of the restoration such as the vastness of the area and the lack of systematic maintenance of the rooms. With a view to recovering the archaeological area, the drafting of a planned restoration and maintenance plan would, in fact, be fundamental. The article, in addition to presenting the results of a cognitive process useful for providing the basis for a preventive conservation plan, aims to create a valorization project that can raise awareness among the competent institutions and the local community regarding the potential of the site.

Keywords: Archaeological area, Roman ruins, restoration, planned maintenance, valorization.

"La conservazione del patrimonio culturale è assicurata mediante una coerente, coordinata e programmata attività di studio, prevenzione, manutenzione e restauro" (Art. 29, comma 1, d.lgs. 42/2004, Codice dei beni culturali e del paesaggio).

Le testimonianze archeologiche non sono solo resti del passato, ma svolgono un ruolo fondamentale nella definizione dell'identità collettiva e nella conservazione della memoria storica di un determinato territorio. In questo contesto, le *Terme Taurine* di Civitavecchia, in provincia di Roma, costituiscono un caso significativo di

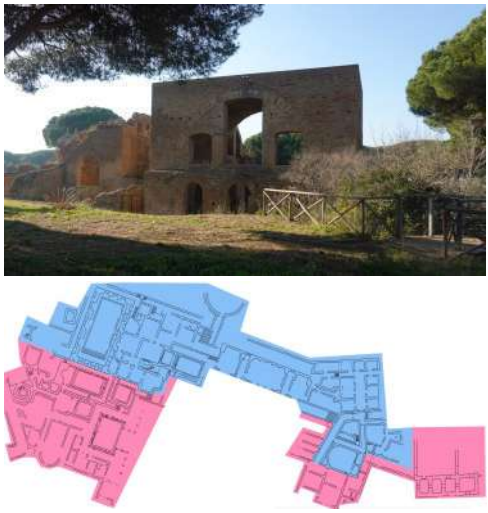


Figura 1. *Terme Taurine*, Civitavecchia (RM), I secolo a.C. – IV secolo d.C. © courtesy of the author. *Rielaborazione grafica del rilievo del Progetto esecutivo del Parco Archeologico Naturalistico delle Terme Taurine*, scala 1:200, 1999 © Comune di Civitavecchia.

patrimonio culturale di epoca romana che, seppur ricco di potenzialità, continua a rimanere ai margini dell'interesse turistico [fig. 1]. Questo contributo prende avvio da un'esperienza sul campo, condotta nel 2024 all'interno di un cantiere di restauro attivo su alcuni ambienti del complesso archeologico[1]. Gli interventi conservativi, lo studio dello stato di conservazione e della tecnica esecutiva dei paramenti murari, dei pavimenti musivi e dei rivestimenti parietali sono poi confluiti in una tesi di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio[2]. Obiettivo di questo intervento è condividere i risultati di tale percorso, offrendo spunti per una strategia di tutela e valorizzazione del sito. Si intende, inoltre, sottolineare l'urgenza di un piano di intervento conservativo mirato, in grado di rallentare il degrado e assicurare la conservazione del complesso a lungo termine, "in vista della sua trasmissione al futuro"[3].

Le *Terme Taurine* (note anche come *Terme di Traiano*) costituiscono un vasto complesso archeologico, esteso per circa 20.000 mq, totalmente immerso nel verde e ubicato a 4 km dal centro della città. La loro costruzione risale all'età tardo-repubblicana, ma fu sotto l'imperatore Traiano, nel II secolo d.C., che l'intera area venne ampliata, in parallelo con la fondazione del vicino porto militare di *Centumcellae*, l'attuale Civitavecchia. La scelta di questo porzione di territorio fu favorita dalla presenza di una sorgente idrotermale e di un substrato geologico costituito da travertino.

Secondo una leggenda locale, il toponimo *taurine* deriverebbe da Giove che, assumendo sembianze da toro, avrebbe fatto sgorgare le acque termali raschiando il terreno con gli zoccoli.

Sebbene le sorgenti fossero sfruttate sin dall'antichità, fu sotto Silla (82 a.C. –79 a.C.) che le acque vennero pienamente valorizzate attraverso la costruzione delle terme[4], rimanendo in funzione fino al VI secolo d.C.

A differenza di quelle comuni a scopo igienico, queste avevano una funzione anche sacra e votiva, come dimostra un'epigrafe greca rinvenuta nel 1922 nel *calidarium* repubblicano. L'iscrizione, commissionata da un tale Alcibiade, probabilmente liberto dell'imperatore Adriano, era una dedica alle ninfe protettrici delle acque per una guarigione ricevuta[5].

Il complesso si compone di due nuclei edificati in epoche diverse. Le *Terme Repubblicane*, risalenti alla seconda metà del I secolo a.C. e i cui paramenti murari furono realizzati in *opus reticulatum*, in *opus mixtum* e *vittatum*, erano composte da almeno tredici ambienti. Un primo settore era costituito dalle vasche termali, in cui si alternavano ambienti secondo la tradizione termale romana (*apodyterium*, *frigidarium*, *tepidarium*, *calidarium* e *laconicum*), mentre un secondo comprendeva una serie di vani funzionali legati all'uso sociale e terapeutico delle terme, come i *cubicula diurna*, sale per il riposo e due *exedra*. Gli spazi, disposti in maniera paratattica, erano decorati con dipinti murali, incrostazioni marmoree e pavimenti sia in *opus tessellatum* che *sectile*.

In età traianea le *Terme* furono oggetto di un importante ampliamento [fig. 2]. Gli ambienti, di cui oggi se ne contano almeno una trentina, realizzati in *opus testaceum*, furono questa volta distribuiti in maniera centralizzata e ubicati sul

Figura 3. Luigi Maria Manzi, *Delle Terme Taurine presso Civitavecchia e della loro ristaurazione*, esterno della Sala n. 24, grafite su carta, Roma (1869) © KOHELER 2007, p. 122. Figura 4. Fratelli Alinari, *Le Terme Taurine, ruderi del calidarium imperiale*, albumina, sec. XIX ultimo quarto, © MIC. Figura 5. *Peristilium* di epoca repubblicana, particolare di superficie decorata di un paramento murario. In basso incrostazione marmorea, in alto lacerto di dipinto murale con decorazione a finto marmo, I secolo a.C. © courtesy of the author.

fronte orientale e meridionale rispetto al primitivo impianto repubblicano. L'intervento introdusse una concezione più monumentale e rappresentativa dello spazio, in cui alla funzione igienica e terapeutica si univa quella celebrativa del potere imperiale. Il nuovo asse venne orientato in direzione nord-sud e articolato intorno ai tre vani principali, il *frigidarium* (a sud), il *tepidarium* e il *calidarium* (a nord). Verso est erano collocati ambienti di servizio, probabilmente destinati al personale, mentre ad ovest si trovavano spazi di particolare rilievo: un *praefurnium* (il focolare per alimentare l'impianto termale), un nuovo *apodyterium*, e con ogni probabilità anche un *heliocaminus*, una stanza calda e soleggiata, impiegata per la sudorazione e il riscaldamento naturale del corpo. A sud del complesso sorgevano altri ambienti, tra cui una *bibliotheca*, un *cryptoporticus* e altri vani oggi difficilmente identificabili. Quanto oggi è visibile appartiene all'epoca adrianea, come testimoniano i bolli rinvenuti su alcuni elementi in laterizio.

Dopo la decadenza dell'Impero, le *Terme* furono sempre meno frequentate fino ad essere abbandonate nel VI secolo d.C. Nonostante ciò, le acque continuarono a fluire, tanto che furono ritrovate vasche di epoca post-imperiale, e gli scavi del Novecento portarono alla luce strutture sommerse da oltre due metri di depositi calcarei.

Dal 1777 iniziarono una serie di campagne di scavo che si succedettero fino al secondo Dopoguerra [figg. 3 e 4].

Nel corso degli anni Duemila, per proteggere le strutture antiche, le acque termali che ancora alimentavano alcune vasche, furono deviate verso un'area vicina.

Oggi il sito è gestito dalla *Pro Loco* cittadina, visitabile dal pubblico e sottoposto alla tutela della Direzione Regionale Musei Nazionali Lazio dal 2024. Nonostante l'importanza del complesso, gran parte dell'area resta ancora inesplorata (poco più di un ettaro è stato scavato rispetto ai tre della totale estensione del *Parco*) e gli scavi archeologici risultano fermi da anni.

Le superfici decorate e il loro stato di conservazione

L'aspetto attuale del sito è il risultato di numerosi interventi di restauro e ricostruzioni condotte a più riprese nel Novecento.

Negli ambienti delle *Terme* si conservano ancora alcune tracce significative delle antiche decorazioni: pavimenti musivi, intonaci dipinti e rivestimenti marmorei.

I paramenti murari mostrano resti di intonacature originali, in forma di frammenti isolati e di tipologia eterogenea, concentrati maggiormente nell'area repubblicana.

Nei *cubicula diurna*, nel peristilio e lungo il corridoio che conduceva al *tepidarium*, si rinvengono i pochi lacerti superstiti di intonaci dipinti. In particolare, nel peristilio è leggibile un tratto di decorazione a finto marmo: una fascia rossa alla base su cui si innesta una specchiatura di colore giallo [fig. 5]. Gli altri frammenti, invece, risultano uniformemente coperti da uno strato di pigmento giallo.

Figura 6. Corridoio tra *apodyterium* e *calidarium* di età repubblicana interamente rivestito in marmo, I secolo a.C. Figura 7. *Cubicula diurna*, particolare del pavimento musivo in *opus tessellatum* con schema geometrico ad alveare di stelle caratterizzato da rombi e quadrati all'interno del quale sono inscritti losanghe in colori contrastanti, materiale lapideo, I secolo a.C. Figura 8. *Frigidarium* imperiale, particolare del pavimento musivo in *opus sectile*, materiale lapideo, I secolo d.C. © courtesy of the author.

I rivestimenti marmorei sono ancora visibili nel peristilio, nell'*apodyterium* e nel *calidarium* di epoca repubblicana. Sulla parete est del peristilio si conservano per vari metri di lastre in marmo bardiglio. Porzioni di incrostazioni marmoree, che un tempo rivestivano i sedili delle vasche, si trovano ancora sia nell'*apodyterium* che nel *calidarium*. Di particolare interesse è la galleria che mette in comunicazione lo spogliatoio con il *calidarium*, dove il paramento in marmo bianco risulta quasi completamente intatto [fig. 6]. Sempre nel *calidarium*, sono ben conservate dieci piccole vasche, i cui rivestimenti risultano pressoché integri.

L'intera area archeologica conserva ancora pregevoli pavimenti musivi. Nei *cubicula diurna* e negli ambienti attigui si trovano mosaici in *opus tessellatum* di epoca tardo-repubblicana, decorati con motivi geometrici diversi [fig. 7]. Nel *calidarium* repubblicano si rinvengono frammenti di *opus sectile*, probabilmente realizzati in una fase successiva: uno di essi presenta riquadri di marmi policromi tra cui si riconoscono, a vista, il giallo antico, il bardiglio, il cipollino e il marmo bianco. Un ulteriore esempio di *sectile*, anch'esso a motivo geometrico, è stato identificato nel *frigidarium* di epoca imperiale [fig. 8].

Quanto resta oggi delle strutture murarie è il frutto di crolli, demolizioni, rimaneggiamenti e ricostruzioni succedutesi nel corso dell'intera vita del monumento. Il loro stato di conservazione appare assai eterogeneo: alcune porzioni conservano un buon livello di integrità, mentre altre risultano gravemente compromesse, con un degrado fino al nucleo murario. Le parti più esposte sono soggette a intensa erosione[6] causata dagli agenti atmosferici, e in numerosi punti si osservano fessurazioni[7] e lesioni strutturali di varia entità. Quasi ovunque le superfici appaiono ricoperte da patine di varia natura e consistenza, con la presenza di efflorescenze saline[8] e concrezioni[9] formatesi per l'accumulo di materiali veicolati dalle acque termali, ricche di minerali.

Come accennato, gli intonaci dipinti sono oggi ridotti a pochi frammenti fortemente compromessi. Anche i mosaici versano in condizioni precarie, frammentari e danneggiati da un prolungato abbandono e dall'esposizione diretta agli agenti atmosferici.

Non è possibile ricostruire con precisione la cronologia degli interventi di restauro effettuati nel tempo, a causa della mancanza di documentazione storica e fotografica adeguata. Tuttavia, l'osservazione diretta permette di riconoscere numerosi rifacimenti: molte murature in *opus testaceum* risultano parzialmente ricostruite, così come le malte tra i *cubilia* dell'*opus reticulatum*. Sono stati inoltre impiegati tre diversi tipi di coperture per i setti murari.

Gli intonaci dipinti dei *cubicula* diurna presentano una cordolatura in cemento, mentre tra gli strati preparatori degli altri intonaci è stato individuato un materiale utilizzato presumibilmente come consolidante. I mosaici

Figura 9. Fratelli Alinari, *Le Terme Taurine, veduta d'insieme di alcuni settori già restaurati e della volta del calidarium, durante i lavori di consolidamento*, gelatina ai sali d'argento, sec. XX metà, © MIC. Figura 10. Prima del restauro dell'*apodyterium* repubblicano, 2024. Figura 11. Dopo il restauro dell'*apodyterium* repubblicano, 2024. Figura 12. Prima del restauro del *calidairium* repubblicano, 2024. © courtesy of the author.

dell'*apodyterium* sono stati staccati e riposizionati su supporti in cemento armato. I pavimenti dei *cubicula diurna* e del *tepidarium* repubblicano mostrano segni evidenti di restauri in malta. Infine, il crollo parziale della volta del *calidarium* imperiale ha rivelato al suo interno la presenza di un'armatura metallica [fig. 9].

Linee guida per la tutela e la valorizzazione dell'area archeologica

L'esperienza maturata durante il recente intervento di restauro dell'*apodyterium* e del *calidarium* di età repubblicana ha offerto l'opportunità di analizzare sul campo le tecniche esecutive e fenomeni di degrado nei principali ambienti termali [figg. 10 – 13]. Da questa fase operativa è nata l'idea di elaborare un modello sistematico di rilevamento, finalizzato alla creazione di un abaco del degrado estendibile all'intero sito, e alla definizione di linee guida per la manutenzione e la conservazione programmata del complesso. Tuttavia, la tutela delle *Terme* si scontra con problematiche che interagiscono tra di loro; la vastità del sito, l'esposizione costante agli agenti atmosferici e la scarsità di interventi manutentivi regolari [figg. 14 e 15]. La progettazione delle operazioni di restauro, basata sul principio del minimo intervento, ha previsto tutte le azioni necessarie, che per brevità in questa sede non verranno descritte nel dettaglio, trattandosi di soluzioni tecniche abitualmente adottate nella prassi conservativa**.**

Per quanto riguarda la programmazione della manutenzione ordinaria, si propone un protocollo scandito da cadenze regolari e con diverse operazioni, tra cui: la creazione di un *report* per ogni singolo ambiente, accompagnato da un'accurata documentazione fotografica

Figura 13. Prima del restauro del *calidairium* repubblicano, 2024. Figura 14. Vano attiguo al *frigidarium* imperiale, stato attuale della vegetazione infestante, 2024. Figura 15. *Horrea* repubblicani, mancata manutenzione, 2024. © courtesy of the author.

e grafica al fine di individuare i fenomeni di degrado macroscopici; la rimozione annuale di terriccio e depositi incoerenti; il controllo e diserbo manuale e/o chimico della vegetazione infestante, da effettuarsi ogni anno su creste murarie e superfici esposte; la pulizia biennale da colonie microbiologiche su intonaci e materiali lapidei, mediante trattamenti biocidi selezionati secondo criteri di sostenibilità ambientale e compatibilità con i materiali originali; la verifica biennale della coesione tra intonaco e supporto murario, con eventuale consolidamento dei distacchi; il controllo microclimatico semestrale (temperatura e umidità relativa) nei vani coperti soggetti ad erosione eolica, tramite termoigrometri a registrazione continua; il monitoraggio delle lesioni nei paramenti murari attraverso fessurimetri e indagini strutturali.

Attualmente, l'area archeologica non dispone né di un itinerario strutturato né di pannelli informativi adeguati, rendendo la visita poco comprensibile. Inoltre, il sito è fruibile solo durante le ore diurne, salvo alcune occasioni speciali in cui, per eventi sporadici serali in cui l'illuminazione viene temporaneamente fornita e gestita da soggetti esterni. Al fine di valorizzare il sito archeologico, sarebbe opportuno sviluppare un progetto di musealizzazione che, oltre a prevedere un piano illuminotecnico necessario per una corretta lettura degli ambienti, proponga un percorso museale più accessibile e immersivo. A tal proposito, si potrebbero prevedere pedane in legno attrezzate con pannelli esplicativi, in grado di offrire non solo informazioni storiche, ma anche riferimenti paesaggistici, valorizzando il contesto naturale che si estende dai monti della Tolfa fino all'isola del Giglio, accompagnando il visitatore lungo l'intero tragitto. Nei punti in cui sono presenti pavimenti musivi in *opus tessellatum*, si potrebbero inserire passerelle in lamiera stirata d'alluminio, leggere e compatibili con la conservazione delle evidenze archeologiche. Parte integrante dell'intervento potrebbe essere anche la realizzazione di spazi di supporto alla visita, come un info-point, un bookshop tematico e una sala multifunzionale per eventi, conferenze o proiezioni di ricostruzioni virtuali del sito, pensata per arricchire ulteriormente l'esperienza del pubblico [fig. 16].

Per favorire un incremento dei visitatori, si suggerisce inoltre l'organizzazione di un tour integrato che colleghi il Museo Archeologico Nazionale di Civitavecchia (MANC) al *Parco delle Terme*. L'attivazione di un servizio navetta in collaborazione con enti locali e associazioni

Figura 16. Proposta di musealizzazione delle *Terme Taurine*. Figura 17. Progetto illuminotecnico delle *Terme Taurine*. © author's project.

di volontariato, con partenza dal porto e tappe intermedie al Museo e alle *Terme*, consentirebbe di rendere il sito più facilmente raggiungibile, superando l'attuale difficoltà legata all'assenza di collegamenti diretti (i circa 4,5 km tra i due poli possono oggi essere percorsi solo a piedi o con mezzi privati). Un servizio di questo tipo non solo semplificherebbe l'accesso, ma favorirebbe anche una frequentazione più costante da parte dei cittadini e dei turisti, contribuendo a ricucire il legame tra la città e il suo patrimonio archeologico.

In quest'ottica, nei mesi recenti è stata presentata anche un'iniziativa imprenditoriale finalizzata alla realizzazione di un nuovo complesso termale, situato nelle immediate vicinanze del sito archeologico[10]. Il progetto si propone come naturale prosecuzione delle antiche *Terme*, con l'obiettivo di rafforzarne l'attrattività e di stimolare un rinnovato flusso turistico, incentivando in questo modo la visita anche al sito archeologico.

In conclusione, le proposte avanzate intendono sensibilizzare le istituzioni competenti e la comunità locale sul valore del sito, promuovendo iniziative concrete per la sua riscoperta e il suo inserimento nel circuito turistico, salvaguardandone al contempo integrità e patrimonio culturale.

Note

[1] Durante i mesi di Aprile-Ottobre 2024 gli ambienti dell'*apodyterium* e del *calidarium* di età repubblicana sono stati oggetto di un intervento di restauro conservativo eseguito per conto dell'impresa Eos Arc. S.r.l. L'appalto è stato compreso nell'ambito dei finanziamenti del PNRR. I lavori sono stati diretti dalla Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la provincia di Viterbo e per l'Etruria meridionale.

[2] Il presente contributo è frutto di revisione e aggiornamento della tesi di specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio dello stesso autore sul medesimo tema, dal titolo: "*Progetto di Musealizzazione e linee guida per il restauro delle Terme Taurine di Civitavecchia*". La tesi è stata discussa il 29 gennaio 2025 presso la Facoltà di Architettura della "Sapienza" Università di Roma. Relatore: Prof. Arch. Giorgio Pala.

[3] Cesare Brandi, *Teoria del Restauro*, Torino 2019, p. 6.

[4] L'interesse per il termalismo e le proprietà terapeutiche delle sorgenti di Civitavecchia rifiorirono nell'Ottocento, grazie alle analisi chimiche delle acque e alla costruzione, nel 1881, di un complesso termale sul lungomare cittadino: lo *Stabilimento Termale Trajano*, poi distrutto dai bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale e mai più ricostruito. La tradizione termale è oggi mantenuta dallo stabilimento "*La Ficoncella*", situato nelle vicinanze dell'area archeologica e dotato di cinque vasche naturali a temperature differenziate.

[5] A conferma della funzione anche sacra e votiva delle *Terme*, durante gli scavi del secolo scorso nel *calidarium* di epoca imperiale è stata rinvenuta una testina marmorea di Ninfa con viso sorridente e chioma, oggi conservata nel Museo Archeologico Nazionale di Civitavecchia (MANC). Inoltre, il poeta e politico Rutilio Namaziano nel *De reditu suo* (I, 249–266), composto nel 417 d.C., descrive il mito e inoltre consiglia la visita alle terme, che chiama *thermas* e *lavacra*, distanti solo 3 miglia dal porto (l. 1-2. 8). Sottolinea

anche l'eccellente qualità delle acque, adatte sia al bagno che buone da bere (l. 3-6).

[6] Con il termine "*erosione"* si intende l'asportazione di materiale dalla superficie dovuta a processi di natura diversa.

[7] Per "*fessurazione*" si intende la degradazione che si manifesta con la formazione di soluzioni di continuità nel materiale e che può implicare lo spostamento reciproco delle parti.

[8] Con "*efflorescenze saline*" si fa riferimento alla formazione di depositi biancastri che si formano sulla superficie del manufatto a causa dell'evaporazione dell'acqua che li attraversa e che trasporta i sali disciolti.

[9] Per "*concrezione*" si intende un deposito compatto formato da elementi di estensione limitata, sviluppato preferenzialmente in una sola direzione non coincidente con la superficie lapidea.

[10] Si tratta del progetto realizzato da Studio Apostoli per conto di Terme dei Papi S.p.A., con il supporto di Federterme.

Contribution subjected to double-blind peer review process by one reviewer and plagiarism check with positive outcome.

Received: 27/08/2025
Approved: 01/09/2025

Papireto IV (2025) - pp. 301-308
ISSN 2974-668X
DOI: 10.57661/papireto/0423

Ritorno alle origini: il vescovo Giovanni Battista Scalabrini e i restauri della cattedrale di Piacenza fra Otto e Novecento

Susanna Pighi
Ufficio per i Beni Culturali Ecclesiastici della Diocesi di Piacenza-Bobbio

Back to the origins: Bishop Giovanni Battista Scalabrini and the Restoration of Piacenza Cathedral between the 19th and 20th Centuries

Abstract: The contribution intends to highlight little-known aspects of the huge restoration campaign of the Piacenza cathedral promoted by Giovanni Battista Scalabrini between the nineteenth and twentieth centuries. The theme was addressed by Roberto Cassanelli in the catalogue Gothic, neo-Gothic, hyper-Gothic: architecture and decorative arts in Piacenza, 1856-1915, published in 1984 by M. Dezzi Bardeschi. In an attempt to restore the Romanesque layout of the building, frescoes were detached, Baroque altars and stuccoes were removed, fourteenth-century architectural and decorative elements were rediscovered, paintings were commissioned, and the façade was worked on with demolitions, recoveries and integrations. The sources, projects and period images, the reading of contemporary newspapers, the comparison with works carried out in the province (in the collegiate church of Castell'Arquato) allow us to understand with what critical spirit the intervention, conspicuous for architectural reworking and ornamental revival, was welcomed by public opinion and professionals. Specifically, the almost unknown drawings and sketches for the decoration will be considered, due to Eugenio Cisterna (Genzano, 1862-1933), commissioned to create neo-medieval mural paintings, and to Luigi Morgari (Turin, 1857-1935), who restored and integrated the ancient paintings reemerged in the apses of the cathedral. The graphic proposals are part of the context of the re-proposal of the medieval imagery of the early twentieth century, which led to the detachment of the seventeenth-century frescoes from the sanctuary by the Steffanoni brothers of Bergamo.

Keywords: Cisterna, Morgari, Steffanoni, Scalabrini, Piacenza.

Nel 1982 Roberto Cassanelli affrontava il tema dei restauri effettuati fra Otto e Novecento entro la cattedrale di Piacenza in un

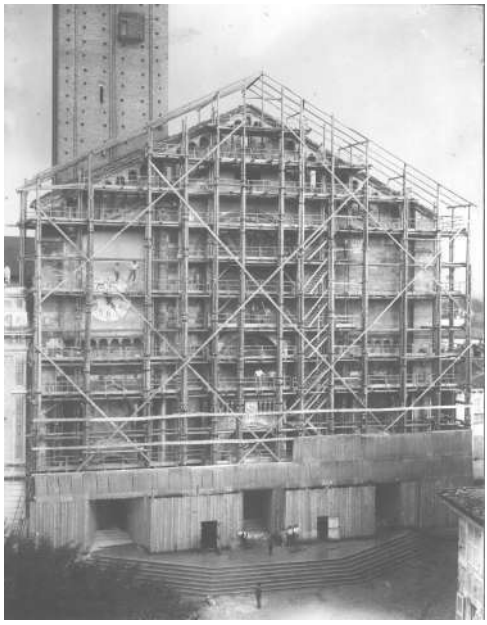


Figura 1. *Il duomo di Piacenza prima dei restauri*, Piacenza, Biblioteca Comunale © Courtesy Biblioteca Comunale Passerini Landi di Piacenza.

saggio da titolo *L'osso di Cuvier: aspetti e protagonisti del restauro romantico a Piacenza*[1]. Lo studioso approfondiva l'argomento pochi anni dopo, nel catalogo della mostra *Gotico Neogotico Ipergotico. Architettura e arti decorative a Piacenza. 1856-1915*, svoltasi a Piacenza tra il 23 dicembre 1984 e il 3 marzo 1985, a cura di Marco Dezzi Bardeschi[2]. La questione veniva sviluppata anche dal punto di vista delle motivazioni ideologiche ed economiche che portarono all'intervento, significative per comprendere la determinazione del vescovo Giovanni Battista Scalabrini (Fino Mornasco, Como, 1839 - Piacenza, 1905)[3] nell'effettuare i lavori e per seguire il loro andamento, al di là delle pressioni contrarie di cittadini e Ufficio Regionale del Ministero. Negli ultimi decenni del XIX secolo la città di Piacenza, pur se volta al progresso, dovette affrontare gravi tensioni sociali per la pesante crisi lavorativa. I disagi della popolazione non furono sottovalutati dal vescovo che presiedette la diocesi dal 1876, per ben 29 anni. In prima linea nel cercare soluzioni concrete, il presule si fece promotore di iniziative che coniugassero istanze morali, bisogni della gente e impegni finanziari. Fu proprio in quest'ottica che avviò le operazioni volte a riportare la cattedrale all'aspetto originario. I restauri erano urgenti soprattutto all'"armatura del tetto, consunta in parte per vetustà, e a tutta l'ornamentazione esterna in arenaria"[4].

Nella lettera alla popolazione *Pel nostro Duomo* (9 febbraio 1894), Scalabrini scriveva: "Il tempo ha lasciato la sua azione demolitrice, in alcuni lati appare sconnesso, corroso, sgretolato […] è la casa di Dio e la casa di tutti. Esso forma il volto e la gloria della nostra città, come ha formato il volto e la gloria né padri nostri […]. Io non saprei concepire una città italiana senza un Duomo; peggio una città che avendone uno bello e maestoso, lo lasciasse in abbandono […] il denaro che noi erogheremo in cotesta grand'opera, si convertirà in tanto pane per moltissime famiglie"[5].

Il vescovo fu presidente della Commissione Amministrativa[6], che guidò il cantiere secondo i canoni positivistici ottocenteschi e viollet-leduchiani, avvalendosi della Direzione tecnica, nominata nel marzo 1894 e composta dagli ingegneri Giuseppe Manfredi (poi ritiratosi) e Guglielmo Della Cella, venuto a mancare due anni dopo, oltre che dall'architetto Camillo Guidotti [fig. 1].

Nel dicembre 1894 Della Cella presentò studi preliminari all'intervento[7], poco dopo Guidotti pubblicò i rilievi della cattedrale e delineò il metodo da seguire nei restauri[8]. In particolare per il ripristino scultoreo adottò criteri egregiamente riassunti da Roberto Cassanelli nel 1985, che prevedevano: l'effettuazione di perizie chimiche sui materiali per utilizzarne di simili, l'inserimento di copie nell'impossibilità di saldare pezzi staccati, il completamento di elementi parzialmente danneggiati su base analogica, l'integrazione di opere originali con tasselli a "incrostazione" (ad esempio l'*Agnus Dei* sul fronte del protiro nord in facciata) e, in assenza di informazioni sul manufatto antico, la creazione di pezzi ex novo, disegnati dal Guidotti e realizzati da Fedele Toscani, Giovanni Pagani, Pier Enrico Astorri, Annibale Monti e Pietro Spelta[9].

Iniziato nel 1898 col restauro della facciata, il cantiere si estese a tutto l'edificio e si concluse nel 1902, tuttavia l'inaugurazione dei restauri si tenne il 16 giugno 1901, giorno in cui il vescovo Scalabrini, seguito da autorità religiose, civili e militari e da una folla di fedeli, dopo aver benedetto la facciata entrò nella Cattedrale per il *Te Deum* di ringraziamento e la presentazione degli interventi effettuati. Le fonti, i progetti e le immagini d'epoca, la lettura dei quotidiani coevi, il confronto con opere attuate in provincia (ad esempio nella collegiata di Castell'Arquato, dove pure fu dato corso a un intervento di ripristino dell'assetto originario)[10] consentono di comprendere lo spirito critico con cui fu accolta dall'opinione pubblica e dagli addetti ai lavori l'impresa, cospicua per rielaborazione architettonica e *revival* esornativo. Lo stupore per la radicale trasformazione sollecitò commenti tali che l'ospite illustre dell'evento, monsignor Geremia Bonomelli, non poté concludere il discorso di circostanza a causa del brusio[11].

L'argomento è stato recentemente ripreso e ulteriormente indagato nel contesto del convegno per i 900 anni della cattedrale (2022), che ha visto emergere importanti novità documentarie di cui Manuel Ferrari e Barbara Zilocchi hanno reso conto negli atti[12], pertanto nel presente contributo si focalizzerà l'attenzione solamente su alcuni aspetti poco noti della campagna di restauri, riguardanti la decorazione approntata all'interno dell'architettura sacra. Verranno presi in esame, nello specifico, disegni e bozzetti quasi sconosciuti realizzati da Luigi Morgari (Torino, 1857-1935), che restaurò e integrò le pitture antiche riemerse nelle absidiole laterali al presbiterio, e da Eugenio Cisterna (Genzano di Roma, 1862-1933), autore dei dipinti murali neomedioevali del transetto.

I restauratori Steffanoni e il distacco degli affreschi. Luigi Morgari ed Eugenio Cisterna: rifacimenti e nuove decorazioni

Come è noto, la volontà di ripristinare l'assetto romanico dell'edificio implicò l'eliminazione di altari e ancone, il distacco di dipinti murali, la riscoperta di elementi architettonici e decorativi trecenteschi, la commissione di pitture neomedioevali. Dal santuario furono rimossi la pala absidale approntata nel 1862 da Francesco Coghetti (ora in S. Francesco) e gli stucchi, asportati gli affreschi seicenteschi di Ludovico Carracci e Camillo Procaccini con la tecnica dello strappo. Il 19 dicembre 1899 il noto restauratore lombardo Giuseppe Steffanoni (Bergamo, 1841-1902) scriveva alla Commissione: "Il distacco verrà eseguito nel tempo di un mese circa e questa operazione sarà ben cominciarla nei primi giorni di marzo p. v. stagione propizia"[13].

La procedura prevedeva: la pulitura preliminare e il fissaggio del colore che tendeva a staccarsi, l'intelaggio sulla superficie, l'incisione del perimetro dei dipinti con seghe e martelletto per separare l'arriccio, lo stacco facendo leva con barre tra intonaco e muro, il livellamento dell'intonaco a tergo e l'applicazione dell'affresco sul nuovo supporto[14]. Il lavoro si svolse dall'aprile 1900 con manodopera di quattro persone, tra cui per ventitré giornate, Fedele, uno dei tre figli di Giuseppe Steffanoni. Gli affreschi rimossi furono ricoverati nel palazzo vescovile.

Nel 1901 fu esibito dagli Steffanoni il preventivo per la rimozione di due grandi affreschi seicenteschi del bolognese Marc'Antonio Franceschini dagli spazi preludenti alla galleria della cupola. Le opere effettivamente staccate quell'anno furono: tutti gli affreschi del Franceschini nella cupola, gli affreschi barocchi del fiammingo Robert De Longe nella cappella del SS. Sacramento, infine due Madonnine[15]. Dalla documentazione d'archivio dei noti restauratori si apprende che anni dopo, precisamente nel 1908, gli Steffanoni visionarono gli affreschi rimossi del Franceschini, per asportarli dai loro telai e arrotolarli, all'interno del Palazzo Gotico di Piacenza, dove erano stati nel frattempo ricoverati.

Proprio nel contesto di riproposizione dell'immaginario medioevale di inizio Novecento, che portò alle operazioni descritte, si inseriscono le idee grafiche presentate in questa sede, conservate presso la Pinacoteca dell'Istituto Missionari Scalabriniani di Piacen-

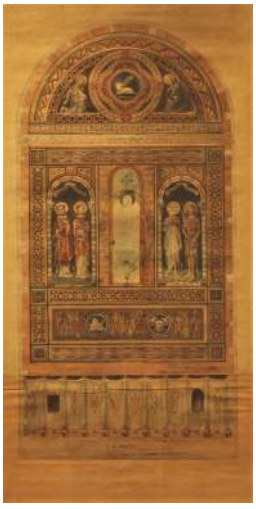


Figura 2. Luigi Morgari, Progetto *di decorazione*, inchiostro e matita su carta acquerellata, Piacenza, Istituto Missionari Scalabriniani (inizio sec. XX). Figura 3. Luigi Morgari, *I Santi Martiri per la Cattedrale di Piacenza*, inchiostro e matita su carta acquerellata, Piacenza, Istituto Missionari Scalabriniani (inizio sec. XX). Figura 4. Alfredo Tansini, *Progetto di decorazione*, inchiostro e matita su carta acquerellata, Piacenza, Istituto Missionari Scalabriniani (inizio sec. XX). © Istituto Missionari Scalabriniani

za.

Solo recentemente esposte nella mostra *Il nostro Duomo 1894-1922. Restauri della Cattedrale di Piacenza al tempo del vescovo Scalabrini. Bozzetti, riproduzioni, testimonianze*, tenutasi nel 2022[16], sono proposte pressoché inedite, preliminari alle decorazioni che presero il posto di alcune delle opere rimosse dagli Steffanoni.

Gli studi hanno più volte sottolineato la riscoperta di pitture murali medievali durante il cantiere, con l'intervento di Luigi Morgari. Il riferimento va in primis al grande dipinto raffigurante *San Cristoforo*, *San Giorgio, Sant'Antonino* nel braccio sinistro del transetto e alle *Storie della vita di San Martino* e *Sant'Alessio* disposte su tre registri nelle due absidiole laterali al presbiterio, in cui il decoratore e restauratore piemontese aggiunse immagini (con la consulenza dell'arciprete Pietro Piacenza), separandole dalle originali rimaneggiate mediante linee nere verticali[17].

Figlio di due pittori, il Morgari si dedicò lungo l'arco della sua carriera alla realizzazione di cospicui cicli murali con soggetti religiosi e profani, ma fu anche un accurato verista e un buon colorista. In provincia di Piacenza sono sue le decorazioni murali nella concattedrale di Bobbio (1896-1897) e nella chiesa urbana di S. Pietro (1914)[18].

Un bozzetto dell'artista, mai realizzato nella sua completezza iconografica e sinora ignorato [fig. 2], propone tre scene sacre probabilmente destinate ai catini di uno dei bracci del transetto in cattedrale: *Mosè con le tavole della Legge*, *Cristo in mandorla tra simboli degli Evangelisti*, *San Pietro affiancato da San Paolo*.

Un altro tra i disegni autografi in esame [fig. 3], pressoché sconosciuto, rappresenta una sua proposta per l'absidiola dei Santi Martiri (a destra del transetto corrispondente) poiché, oltre a recare l'iscrizione didascalica in merito, raffigura alla base una sequenza di santi recanti croci, interrotta da medaglioni circolari con emblemi cristologici come la navicella e gli uccelli che si abbeverano

Figura 5. Eugenio Cisterna, *Studio per l'abside dei Santi Martiri*, Piacenza, Biblioteca Comunale Passerini Landi, Ms_Com_583_2_66, riproduzione fotografica. © Biblioteca Comunale Passerini Landi di Piacenza. Figura 6. Eugenio Cisterna, *Schizzo per la pittura da eseguirsi a colore nella parte superiore della parete a nicchia al protero centrale del Duomo di Piacenza*, inchiostro e matita su carta acquerellata, Piacenza, Istituto Missionari Scalabriniani (1900 ca.). © Istituto Missionari Scalabriniani. Figura 7. Eugenio Cisterna, *La Madonna Assunta tra i Santi Giustina e Antonino*, Piacenza, cattedrale, facciata (post maggio 1901). © Ufficio per i Beni Culturali Ecclesiastici della Diocesi di Piacenza-Bobbio.

(simboleggianti la Chiesa che traghetta i fedeli verso la salvezza e la sete della grazia divina); al di sopra San Lorenzo, Santo Stefano, San Bartolomeo e San Floriano recano i relativi attributi al fianco di Gesù Cristo in mandorla. Nella lunetta, separata da un fregio con pesci, altro simbolo del Salvatore, si riconoscono Sant'Agnese con l'agnello e Santa Caterina da Siena, entrambe genuflesse in adorazione dell'Agnello mistico.

Presso gli Scalabriniani di Piacenza si conserva un ulteriore progetto di decorazione per la stessa absidiola dedicata ai martiri, autografo di Alfredo Tansini (Piacenza, 1872-1918), pittore locale che fu attivo per chiese e privati soprattutto in dipinti da cavalletto[19]. Il disegno rappresenta oltre a scene di martirio nella parte bassa, l'Ecce homo, una sequenza di santi con croci e, nella fascia superiore, Santa Barbara, Sant'Agnese, Santo Stefano e San Lorenzo, infine la Flagellazione nella lunetta [fig. 4]. Come quello del Morgari, il bozzetto non incontrò il favore della committenza, ma il Tansini fu comunque attivo in cattedrale nella realizzazione del ciclo pittorico per l'absidiola destra del transetto sinistro, dove dipinse nel 1901 le scene tuttora esistenti in onore della Sacra Famiglia[20].

Alle proposte dei due maestri in questione fu preferita quella di Eugenio Cisterna, che eseguì schizzi preliminari per il sacello dei martiri (detto anche della Madonna Addolorata) come quello riprodotto in un'immagine che si conserva presso la Biblioteca Comunale Passerini Landi[21] [fig. 5]. Nel catino corrispondente il Cisterna (che nel transetto destro ornò anche l'absidiola speculare dedicata alle sante e la cappella centrale con figurazioni legate al Santissimo Sacramento e col *Trionfo dell'Eucarestia* nella volta del 1901) dipinse Cristo in mandorla tra due angeli[22]. L'opera sembra rifarsi parzialmente allo studio per la lunetta del protiro centrale, predisposta dal maestro laziale dopo che nel 1901 fu definitivamente respinto il progetto scultoreo dell'Astorri previsto in un primo tempo (distrutto l'originario affresco trecentesco)[23]. L'abbozzo del Cisterna, a monocromo color seppia acquerellato [fig. 6], esposto con gli altri nella Pinacoteca degli Scalabriniani, reca l'immagine di Gesù in atto di

Figura 8. Eugenio Cisterna, *Progetto di decorazione*, inchiostro e matita su carta acquerellata, Piacenza, Istituto Missionari Scalabriniani (inizio sec. XX) © Istituto Missionari Scalabriniani. Figura 9. Eugenio Cisterna, *Gesù Cristo consegna le chiavi a San Pietro*, Piacenza, cattedrale (1903). © Ufficio per i Beni Culturali Ecclesiastici della Diocesi di Piacenza-Bobbio.

allargare le braccia verso i fedeli, affiancato da coppie di serafini, angeli in piedi e angeli genuflessi, mentre il dipinto effettivo, ancora sul fronte, presenta la Madonna Assunta, titolare della chiesa maggiore, tra i Santi Giustina e Antonino, patroni della città [fig. 7].

Al maestro di Genzano, che nel suo percorso formativo aveva approfondito la conoscenza del simbolismo e le tecniche della pittura paleocristiana al fine di riproporli nella decorazione delle chiese, è riferito anche il *Buon Pastore* sopra il portone per il vescovado. Fondatore nel 1900 di una fabbrica di vetrate artistiche (ne disegnò anche per la chiesa di S. Eufemia a Piacenza tra 1898 e 1905), avviò una proficua attività nel settore della decorazione per dipinti murali, mosaici e arredi di varie tipologie che esercitò lungo l'arco di un cinquantennio.

L'intervento indubbiamente cospicuo nella cattedrale del Cisterna, che in città approntò altre decorazioni (1906) entro la chiesa dismessa della Madonna del Carmelo[24], interessò anche l'abside della cappella centrale nel transetto sinistro, dedicata alla Madonna del Popolo, ornata dal pittore laziale con immagini mariane, tra cui l'Annunciazione. Nell'absidiola laterale sinistra celebrò invece i *Santi vescovi piacentini* nel 1903, data che compare accanto alla firma autografa. Tra i disegni esaminati in questa sede, vi è un monocromo che potrebbe rappresentare una prima proposta del maestro di Genzano per il catino del sacello in questione, dove con varianti ha delineato Gesù Cristo recante il Libro aperto [figg. 8-9].

All'Istituto degli Scalabriniani di Piacenza è pervenuto anche il *Progetto di decorazione* neogotica per le pareti di santuario, crociera e navata maggiore tracciato e firmato dal Cisterna, tuttavia mai realizzato, di cui Roberto Cassanelli rese nota una riproduzione fotografica conservata presso la Biblioteca Passerini Landi di Piacenza[25] [fig. 10]. A inchiostro e matita su carta acquerellata, prevedeva sulle pareti laterali del presbiterio un'iscrizione inneggiante a Maria "EXALTATA EST S[AN]C[T]A DEI GENITRIX SUPER CHOROS ANGELORUM" e lo stemma di Scalabrini sotto le aperture dei matronei.

Non fu posto in essere neppure il dipinto murale che doveva fungere da sfondo al monumento sepolcrale di Scalabrini nel transetto destro, venuto a mancare nel 1905. Nel 1909 Cisterna predispose uno schizzo acquerellato che mostra la sagoma del monumento profilata da gradevoli decorazioni geometriche e nel coronamento una lunetta, recante nel bordo inferiore lo stemma episcopale ripetuto due volte e nella campitura il vescovo di Piacenza genuflesso in abiti pastorali con un libro sul quale si legge l'indicazione "CATECHISMO", al cospetto di Gesù Cristo benedicente in mandorla, seduto su di un trono retto da due angeli in volo; sullo sfondo a sinistra si riconosce la cattedrale della città, a destra compaiono religiosi dell'ordine scalabriniano e torme di fedeli [fig. 11].

Figura 8. Eugenio Cisterna, *Progetto di decorazione*, inchiostro e matita su carta acquerellata, Piacenza, Istituto Missionari Scalabriniani (inizio sec. XX); Figura 9. Id., *Progetto di decorazione*, inchiostro e matita su carta acquerellata, Piacenza, Istituto Missionari Scalabriniani (1909). © Istituto Missionari Scalabriniani.

Una proposta indubbiamente interessante che ancora una volta conferma l'abilità disegnativa del Cisterna e che, dal punto di vista iconografico, riassume egregiamente le doti episcopali e le azioni più significative di Scalabrini, promotore dei restauri alla cattedrale, del catechismo e del sostegno spirituale a lavoratori e migranti, proclamato santo il 9 ottobre 2022.

Note

[1] Roberto Cassanelli, *L'osso di Cuvier: aspetti e protagonisti del restauro romantico a Piacenza*, in "Bollettino Storico Piacentino", LXXVII, 1982, pp. 170-184, in part. pp. 170-181.

[2] R. Cassanelli, *Il Duomo,* in *Gotico, Neogotico, Ipergotico. Architettura ed arti decorative a Piacenza 1856 - 1915*, catalogo della mostra, a cura di Marco Dezzi Bardeschi, Casalecchio di Reno 1984, pp. 140 – 157.

[3] Terzogenito di Luigi e di Colomba Trombetta, Scalabrini ebbe quattro fratelli e tre sorelle. Dopo gli studi filosofici e di teologia a Como, fu ordinato sacerdote nel 1863, divenne vescovo di Piacenza a 36 anni, sviluppando una vasta attività pastorale e sociale. Nel 1877 promosse la riapertura del Seminario dell'Alta Italia, nel 1881 fondò l'Istituto Sordomuti a Piacenza. Creò l'Associazione di patronato per l'emigrazione al fine di istituire una congregazione di sacerdoti per la cura spirituale di chi lasciava l'Italia in cerca di fortuna. Nel 1887 fondò in Piacenza l'Istituto dei Missionari Scalabriniani e l'anno dopo i primi sacerdoti partirono per le missioni. Nel 1901 visitò le Missioni dell'America del Nord, fermandosi tre mesi e dieci giorni, tenendo 340 discorsi; rimase poi in Brasile quasi cinque mesi. Dal 1905 riposa nella cattedrale di Piacenza, entro il monumento marmoreo dovuto ad Annibale Monti (Codogno, 1875 - Piacenza, 1941). Cfr. almeno Giovanni Terragni, *Il Beato Scalabrini e la sua visione delle migrazioni*, Roma 2020. Per la vasta bibliografia sul presule si veda il volume *Bibliografia scalabriniana. Scritti su G.B. Scalabrini, gli Scalabriniani e le opere scalabriniane*, a cura di Veronica De Sanctis - Matteo Sanfilippo - Giovanni Terragni, Roma 2020.

[4] Perizia stilata da Guglielmo Della Cella nel 1885 (Archivio Capitolare della Cattedrale di Piacenza, *Commissione Ammini-strativa per i restauri del duomo di Piacenza. Rapporti, stime, perizie chimiche ecc. n. 11*, fasc. *Commissione amministrativa pei restauri del duomo di Piacenza. Copia della perizia sommaria relativa al progetto di massima dei restauri*. Cfr. Manuel Ferrari-Barbara Zilocchi, *I restauri della Cattedrale di Piacenza (1897-1925)*, in *La Cattedrale di Piacenza e la civiltà medioevale. Atti del convegno internazionale di studi (Piacenza, 20-24 settembre 2022)*, a cura di Arturo Carlo Quintavalle, Piacenza 2024, pp. 11, 54, nota 15.

[5] Giovanni Battista Scalabrini, *Pel nostro Duomo. Il Vescovo al clero e al popolo piacentino*, Piacenza 1894.

[6] Membri della commissione furono l'avvocato Carolippo Guerra vicepresidente, Gerolamo Bianchi, Pietro Piacenza, Camillo Mangot consiglieri canonici, Salvatore Lucca e l'avvocato Valentino Piatti dell'Opera parrocchiale, Vittorio Cipelli presidente del Consiglio provinciale e Carlo Cattaneo consigliere comunale (cfr. M. Ferrari-B. Zilocchi, *I restauri della Cattedrale*, cit., p. 16).

[7] Guglielmo Della Cella (Piacenza, 1817-1896) era stato protagonista delle prime modifiche in direzione neogotica nell'edificio tra 1872 e 1875 (rimozione delle lapidi pavimentali, sostituzione di finestre barocche e decorazione a bicromia nelle nicchie della navata nord). Gli *Studi di massima per isolamento e ristauro della Cattedrale di Piacenza*, 1894, a inchiostro su carta, si conservano presso l'Istituto Missionari Scalabriniani della città come gli altri bozzetti presi in esame in questa sede.

[8] Camillo Guidotti, *Il Duomo di Piacenza, monumento nazionale. Studi e Proposte*, Piacenza 1895.

[9] R. Cassanelli, *Il Duomo,* cit., pp. 148-152; R. Cassanelli,

Proposte per una definizione degli interventi di restauro della decorazione plastica della cattedrale di Piacenza, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo*, Atti del Seminario internazionale (Ferrara 1981), a cura di Anna Maria Romanini, Ferrara 1985, I, pp. 311-330.

[10] Cfr. il recente volume *L'insigne collegiata di Santa Maria Assunta in Castell'Arquato*, a cura di Manuel Ferrari – Susanna Pighi, Piacenza 2022.

[11] Sull'importante figura religiosa cfr. almeno Antonio Fappani - Walter Montini - Umberto Perini, *Mons. Geremia Bonomelli, un grande bresciano vescovo di Cremona*, Brescia 2015. Per i rapporti tra i due presuli cfr. *Bonomelli e Scalabrini. Due vescovi al cui cuore non bastò una diocesi. Atti del seminario omonimo* (Università Cattolica del Sacro Cuore – Sede di Piacenza, 15 maggio 2015), a cura di Fabio Baggio, Roma 2015.

[12] M. Ferrari-B. Zilocchi, *I restauri della Cattedrale*, cit., pp. 40, 57, nota 189. Per l'intervento conservativo cfr. anche Daniela Costa, *Restauri e decorazioni tra Otto e Novecento*, in *Censimento del patrimonio architettonico e artistico. La Cattedrale e il palazzo vescovile di Piacenza*, a cura dell'Ufficio per i Beni Culturali Ecclesiastici della Diocesi di Piacenza-Bobbio, Piacenza 2013, pp. 83-102; M. Ferrari, *La Cattedrale di Piacenza: evoluzione degli approcci metodologici ai cantieri di restauro del Novecento*, in *Premio "Piero Gazzola" 2017 per il restauro del patrimonio monumentale piacentino. Il Duomo di Piacenza e il Guercino*, a cura di Anna Còccioli Mastroviti - Domenico Ferrari Cesena, Piacenza 2017, pp. 7-11. In facciata si consolidò il rosone, sostituendo la ghiera centrale, si restaurarono le gallerie, le lastre di copertura del timpano, venne rimosso il quadrante dell'orologio, si cambiarono lastre di arenaria di rivestimento danneggiate, fu rimaneggiato il protiro centrale, eliminando i rifacimenti attuati dal XV secolo. La loggia fu abbassata, la balaustra barocca demolita, la statua lignea dell'*Abbondanza* rimossa (è in vescovado), le colonne inferiori modificate e i relativi capitelli sostituiti con quelli degli *Evangelisti*, opera di Pier Enrico Astorri (Piacenza, 1859 - Milano, 1921) come le formelle sul fronte del protiro (*Fede*, *Speranza* e *Carità*). Nel portale centrale fu inserito un architrave dell'Astorri su disegno di Guidotti coi *Miracoli di Cristo*. In corrispondenza del contrafforte destro sculture in arenaria di Antonio Marina (*Madonna Immacolata* e *Profeta seduto*). Sopravvissero i leoni, dei quali Beltrami disse: *pur di maniera cinquecentesca, hanno un certo valore* (Valeria Poli, *Il patrimonio architettonico ecclesiastico urbano della Diocesi di Piacenza nel XIX secolo: riconversioni, nuove costruzioni e restauri. Parte seconda*, in "Bollettino Storico Piacentino", CV, 2010, pp. 177-214). Nel fianco nord fu demolita la Loggia della Cancelleria e, nelle loggette ricostruite, al posto di tre colonnine furono collocate le statue di Scalabrini, Guerra e Guidotti approntate da Luigi e Annibale Monti nel 1901 (cfr. R. Cassanelli, *L'osso di Cuvier*, cit., p. 181; M. Ferrari-B. Zilocchi, *I restauri della Cattedrale*, cit., pp. 44-45). Il portale su via Guastafredda fu ripristinato con leoni stilofori acquistati dall'antiquario Rambaldi di Bologna. All'interno furono ricostruite le prime quattro volte della navata centrale e alcune delle minori, riaperte le scale per sottotetti, triforii e matronei. La statua marmorea di *Pio IX*, dovuta a Giovanni Dupré (Siena, 1817 – Firenze, 1882), fu spostata nel cortile vescovile (dal terzo arco della navata sinistra).

[13] Fondazione Accademia Carrara di Bergamo, Archivio Steffanoni, *Restauro*, scat. 3.2, *Libro dei conti*, 1884-1912.

[14] Laura Pagnotta, *Giuseppe Steffanoni (1841-1902), "trasponitore di pitture" e restauratore*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, a. a. 2002/2003, pp. 211 e segg.

[15] Fondazione Accademia Carrara di Bergamo, Archivio Steffanoni, *Restauro*, scat. 3.2, *Registro delle Operazioni*. Gli Steffanoni ricevettero il saldo per i lavori nel dicembre 1901.

[16] I disegni sono stati riprodotti solamente nel libretto di sala della mostra, stampato in quindici esemplari *Il nostro Duomo 1894-1922. Restauri della Cattedrale di Piacenza al tempo del vescovo Scalabrini. Bozzetti, riproduzioni, testimonianze. Guida breve alla mostra*, a cura dell'Ufficio per i Beni Culturali Ecclesiastici della Diocesi di Piacenza-Bobbio.

[17] Si vedano almeno S. Pighi, *Pitture murali in Duomo tra Medioevo ed età moderna*, in *Censimento del Patrimonio architettonico ed artistico*, cit., pp. 67-72; D. Costa, *Restauri e decorazioni tra Otto e Novecento*, cit., pp. 91-98 e il recente saggio di Marco Rossi, *Tracce pittoriche medioevali nella cattedrale di Piacenza: sopravvivenze e ridipinture*, in *La Cattedrale di Piacenza e la civiltà medioevale*, cit., pp. 345-354 con bibliografia.

[18] Cfr. sulla dinastia di pittori Laura Facchin - Massimiliano Ferrario, *I Morgari: architettura illusionistica e figurazione tra Piemonte, Lombardia e Cantone Ticino dalla seconda metà del XIX ai primi decenni del XX secolo*, in *Ingannare l'occhio "a maraviglia" Quadraturismo e grande decorazione*, a cura di Elisa Acanfora, Roseto degli Abruzzi 2024, pp. 167-177 (con bibliografia). Per l'attività di Luigi a Piacenza si veda Laura Riccò Soprani, *La grande pittura piacentina della prima metà del Novecento*, in *Storia di Piacenza*, vol.VI, *Il Novecento (1900-1946)*, t. I, Piacenza 2002, p. 528.

[19] Su Alfredo Tansini cfr. Ferdinando Arisi, *La pittura*, in *Storia di Piacenza. Il Novecento (1900-1946)*, t. I, Piacenza 2002, pp. 473-474.

[20] D. Costa, *Restauri e decorazioni tra Otto e Novecento*, cit., pp. 92-95.

[21] Biblioteca Comunale Passerini Landi, Ms. Com. 583.3.66. Cfr. sul Cisterna: Mariella Nuzzo, *Eugenio Cisterna 1862-1933. Un artista eclettico fra tradizione e modernità*, Roma 2011 e, sulla decorazione del sacello in questione, anche Roberta Rota Jemmi, *Gusto neogotico nelle arti decorative*, in *Gotico, Neogotico, Ipergotico*, cit., pp. 210, 212.

[22] M. Nuzzo, *Eugenio Cisterna 1862-1933*, cit., pp. 69-70 pubblica il bozzetto ad acquerello su carta per l'absidiola sinistra del transetto destro, raffigurante una *Teoria di sante*, conservato a Roma presso l'Accademia Pontificia dei Virtuosi al Pantheon.

[23] M. Ferrari-B. Zilocchi, *I restauri della Cattedrale*, cit., pp. 40-41, 57, note 189, 212.

[24] Cfr. M. Nuzzo, *Eugenio Cisterna 1862-1933*, cit., pp. 12-13. R. Rota Jemmi, *Gusto neogotico nelle arti decorative*, cit., pp. 210-212, 218.

[25] R. Cassanelli, *Il Duomo*, cit., pp. 147, 155. Un altro studio sempre presso gli Scalabriniani di Piacenza, relativo ad una sola campata della cattedrale, non è autografato ma appare del tutto simile a quello in questione; pertanto, è attribuibile con certezza al Cisterna**.**

Contribution subjected to double-blind peer review process by one reviewer and plagiarism check with positive outcome.

Received: 06/08/2025
Approved: 20/08/2025

Papireto IV (2025) - pp. 309-317
ISSN 2974-668X
DOI: 10.57661/papireto/0424

Testimonianze edite e inedite per il neomedievalismo: il sistema urbano di Grazzano Visconti

Anna Còccioli Mastroviti
Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per le province di Parma e Piacenza

Published and unpublished evidence of neo-medievalism: the urban system of Grazzano Visconti

Abstract: Giuseppe Visconti (Milan 1879-1941), Count of Lonate Pozzolo, had an ambitious project: to restore the castle of Grazzano in the Piacenza countryside, which the family had inherited in 1884 from the Anguissola family, to redevelop the context, to give new impetus to productive and commercial development. The village of Grazzano Visconti, a true neo-medieval urban system, constitutes an interesting chapter in the history of the revival. This contribution intends to address three problematic issues: the first two, closely related, concern the noble patronage, its choices of taste and the system of architectures that reached an urbanistic goal in which the culture of the medieval revival prompted the patronage and the architect, Alfredo Campanini (1873-1926), to intervene in reinvention/recreation. That is, the "memory" as a tool of the project, the ancient and the memory of the medieval castle and its revival, its actualization as immanence of style in the organization of the village. The third issue concerns the context in which Grazzano's invention is set, with interferences with the culture and solutions developed in Lombardy and Piedmont, the culture of international movements, but also the Aemilia Ars, founded in Bologna at the end of the nineteenth century by a group of nobles and artists gathered around Alfonso Rubbiani, a "visionary aesthete".

Keywords: Grazzano Visconti, Neo-Medieval, Castellana architecture, urban planning, Craftsmanship.

"Grazzano Visconti, in provincia di Piacenza, è, si può dire, una creazione del conte Giuseppe Visconti di Modrone, che proprietario della vasta tenuta omonima, sita nella ubertosa e pingue pianura piacentina a 15 Km circa a mezzodì del Po tra i torrenti Nure e Trebbia, volle là dove sorgevano poche e vecchie case, costruire un paesetto originale per l'esteriorità, forse unico in Italia. Lo stile medievale che lo caratterizza non sacrifica le esigenze moderne di igiene e di comodità"[1]. La novità del borgo di Grazzano, la cui

Figura 1. Grazzano Visconti (Piacenza), Scorcio di via Carla Erba; Figura 2. Id., case del borgo. © Courtesy Archivio Visconti.

costruzione era ancora in corso nel 1919, è subito recepita dalla pubblicistica specializzata, come conferma l'ampio articolo dell'ingegnere Rognoni pubblicato sul numero di agosto 1919 de "L'Architettura italiana"[2]. Eppure, nel ricco panorama degli studi locali fra Sette e Ottocento, Piacenza, tappa pressoché obbligata per i viaggiatori del Grand Tour, e i suoi molti monumenti medievali, "occupano un posto decisamente appartato". Lo ricordava Roberto Cassanelli in un denso saggio confluito nel catalogo della mostra *Gotico Neogotico Ipergotico*[3] ideata nel 1983 da Marco Dezzi Bardeschi, alle cui stimolanti riunioni organizzative fummo piacevolmente coinvolti. Medioevo, revival, restauro, ricerca dello stile: questi e molti altri erano i temi posti alla nostra attenzione sollecitati all'esplorazione e allo studio di un territorio ricco di castelli, cascine, chiese, ville e palazzi che da Piacenza a Cremona all'Oltrepò Pavese, da Castell'Arquato a Caorso a Grazzano Visconti[4] a Codogno testimoniano come quasi tutte le principali fabbriche, rilette in chiave medievaleggiante, subirono rifacimenti e talora radicali trasformazioni. La persistenza del Medioevo è evidente a Piacenza e sul suo territorio attraverso una pluralità di forme che si manifestarono sia nel completamento di preesistenti edifici, sia nella realizzazione *ex novo* di architetture. Grazzano Visconti è la più significativa testimonianza, vero e proprio sistema urbano neomedievale le cui architetture sono approdate a un traguardo insediativo nel quale la cultura del *revival* medievale ha sollecitato Giuseppe Visconti di Modrone (Milano 1879-1941), conte di Lonate Pozzolo e l'architetto, Alfredo Campanini (Gattatico, 1873-Milano, 1926)[5], a interventi di reinvenzione/ricreazione.

Il nobile committente nutriva infatti un ambizioso progetto: restaurare il castello nella campagna piacentina, che la famiglia aveva ereditato nel 1884 dagli Anguissola[6], riqualificare il contesto, conferire nuovo impulso allo sviluppo produttivo e commerciale[7].

Il castello e il suo grande giardino, le numerose architetture, le vie e le piazze, spazi urbani di interesse artistico e storico costituiscono un bene culturale, e come tale l'intero borgo di Grazzano nel comune di Vigolzone, a sud di Piacenza, che un decreto reale del 1915 ribattezzò Grazzano Visconti, dichiarato di rilevante interesse ai sensi della Parte II del Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio[8] [figg. 1 e 2].

Il rinvenimento della documentazione inerente i beni del marchese Ranuzio Gaetano Anguissola Scotti di Grazzano a Piacenza e le tenute di S. Polo, Folignano, Emanuella, Rottofreno e di Grazzano, rappresentate nella cartografia inedita dell'inizio del XIX secolo, mi hanno consentito di approfondire le vicende del cantiere Grazzano[9]. In particolare, sono di sicuro interesse l'inventario del 1834 del marchese Ranuzio Gaetano Anguissola di Grazzano, che lasciava eredi la moglie, Francesca Visconti di Modrone (Milano,1805-1884) e i due figli minorenni Anna e Ranuzio Filippo,

Figura 3. Grazzano Visconti (Piacenza), Chiesa di S. Anna; Figura 4. Id., Palazzo dell'Istituzione. © Courtesy Archivio Visconti.

nel quale si descrive la tenuta di Grazzano, e il materiale iconografico relativo alla struttura castellana[10]. Alla morte di Francesca, avvenuta il 22 novembre 1884, tutto il patrimonio pervenne ai nipoti Visconti di Modrone, ai cui eredi tuttora appartengono il castello con il grande parco, la chiesa di S. Anna e il borgo, quest'ultimo costruito nel primo Novecento[11].

Il restauro dell'architettura castellana ha generato il più ampio intervento sull'intorno, con la realizzazione del borgo, case e botteghe, la chiesetta e l'asilo, la scuola e il palazzo dell'Istituzione [figg. 3 e 4]. Il castello funziona da elemento catalizzatore attorno al quale si coagula un progetto a scala urbana in una operazione che esulava dai confini del territorio piacentino, e assolveva una funzione sociale.

Gli studi confluiti nel catalogo della citata mostra *Gotico Neogotico Ipergotico* e le successive ricerche condotte sul tema delle residenze di villa e degli insediamenti rurali hanno confermato come nel corso del XIX secolo, accanto a interventi di restauri e/o di riplasmazione di grande rilievo, come quelli dei castelli di Rezzanello (1887), di Altoè (1890), voluti e condotti con precisi intenti di celebrazione, la storia del *revival* abbia prodotto altre situazioni sollecitatrici di ulteriori riflessioni sul tema del "castello travestito" e del "castello rivisitato" che nel ducato farnesiano e borbonico, ma soprattutto nella campagna piacentina e nella vicina Lombardia, registra testimonianze di grande interesse storico e tipologico[12], un fenomeno culturale diffuso[13].

Prima della creazione "in stile" neomedievale del borgo di Grazzano, e all'incirca negli stessi anni dell'intervento condotto dall'architetto Antonio Tagliaferri sulla rocca Bonoris a Montichiari[14], mossi da intenti artistico-culturali altri committenti, altre architetture castellane furono coinvolte in affini progetti di "travestimento", ora determinati dalle mutate esigenze del vivere, ora da ambiziosi programmi tesi a nobilitare in stile neomedievale la dimora, ora dalla volontà di ricerca dell'originario assetto. Antesignani della svolta a favore di un ritorno al Medioevo furono Giuseppe Jappelli[15], Pelagio Palagi[16], Alfredo Melani, Luigi Voghera[17]. Architetti e pittori rivaleggiano con gli storici nel tentativo di ricreare i fasti del Medioevo. Questo il clima di cultura nel quale agirono Giuseppe Visconti di Modrone e il suo architetto, Alfredo Campanini. Le vicende del castello "travestito" e rivisitato in stile neomedievale e la creazione del borgo di Grazzano, "neomedievalismo e città" per parafrasare il titolo di un saggio di Guido Zucconi[18], alla cui ideazione concorsero l'ispirazione libresca del committente e ideatore, l'aggiornamento sul dibattito teorico allora in corso e sulla manualistica, si relazionano a quel clima di cultura che nel territorio assisteva al trionfo dell'architettura castellana e al rilancio delle forme gotiche, assunte ora a ribadire la valenza fortificata dell'antica dimora, ora esibite in importanti cascine[19]. In verità, la memoria delle forme castellane, nel piacentino, si era registrata già nel Settecento: basti pensare al

restauro della torre del castello di Rivalta posta in dialogo con la parte preesistente e il palazzo dei marchesi Landi a Caselle Landi, all'epoca territorio piacentino, che ripropone lo schema sigillato con un torrione d'ingresso che rimanda ad altre nobili architetture del passato. Nel rilancio delle forme gotiche, la committenza nobiliare affida agli architetti (Camillo Guidotti e Angelo Colla) ampi progetti di recupero integrativo di antichi castelli: al già citato recupero del castello di Rezzanello, si aggiungono i restauri di Gropparello e di Riva di Ponte dell'Olio, quest'ultimo promosso dall'allora neoproprietario il principe Emanuele Ruspoli. Ambito cronologico e stilistico di riferimento è l'età viscontea-sforzesca dalla quale gli architetti derivano le "nuove" torri con beccatelli e con base a scarpa e cordolo. All'interno di questo clima di cultura si costruiscono anche ville in stile medievale e/o gotico: sono le residenze del conte Ettore Pallastrelli a Castell'Arquato, del conte Giuseppe Pallastrelli a Vigolo Marchese e Tirotti sulla collina di Travo in val Trebbia.

È un fenomeno, dunque, molto consistente quello del ritorno al Gotico nel territorio piacentino, osservatorio strategico sia per cogliere l'intensità degli apporti culturali sia per la quantità delle testimonianze e degli esempi. Si materializza con forza il sogno del Medioevo che nei giardini era penetrato già nel Settecento come testimoniano le numerose *fabriques* cui si dedicarono numerosi architetti ora declinandole nello stile dorico di Paestum, ora in quello neogotico[20]. Dal Medioevo reale al Medioevo dell'invenzione. Le ragioni di una così vasta adesione al ritorno al Gotico si possono individuare nelle vicende storiche remote e recenti della città che, alle soglie dell'Unità, tenta di affidare il recupero della propria identità urbana al neogotico. Una cultura e un gusto, quelli del neogotico, che permearono la pittura, la scenografia, le arti decorative, ma soprattutto l'architettura come bene evidenziano Grazzano e Piacenza, città che "nel densissimo panorama della storiografia artistica locale italiana […] occupa un posto decisamente appartato"[21]. La vicenda evolutiva di Grazzano Visconti si colloca a ridosso della ricostruzione del castello di Pavone, su progetto di Alfredo d'Andrade, avvenuta nell'ultimo decennio dell'Ottocento[22], dei consistenti interventi al castello di Montichiari, registi Antonio Tagliaferri e dal 1892 Carlo Melchiotti, e della costruzione del castello di Crespi d'Adda, nell'omonimo borgo costruito a partire dal 1882, del rifacimento del castello di Lograto, committente il conte Giacomo Bolognini Morando, e precede di pochi anni l'intervento di ampliamento in stile gotico di una residenza nobiliare nella campagna prossima a Castell'Arquato: la Sforzesca[23].

Le scelte del nobile Giuseppe per Grazzano volutamente non coinvolsero i giovani professionisti locali quali Guido Tirelli (Reggio Emilia, 1883-1940)[24], Paolo Costermanelli (1895-1954), Giuseppe Manfredi (1897-1967) e Giulio Ulisse Arata (1883-1962)[25]. I suggerimenti e le sue idee si concretarono invece nei progetti elaborati dall'architetto Alfredo Campanini, il cui ruolo nell'architettura liberty richiederebbe uno spazio maggiore di quello consentito in questa sede. Basterà ricordare il suo progetto (1897-1902) per l'eclettica chiesa di Santa Maria di Lourdes e il restauro del palazzo Visconti di via della Cerva 44 (attuale via Cino del Duca). Non è dunque senza significato che al medesimo professionista si debba il più complesso progetto del recupero del castello e della costruzione del borgo di Grazzano, cui è sottesa una non comune complessità paesistico-culturale, a conferma di un rapporto continuo e di un dialogo intensi con il committente.

Attraverso Campanini, il nobile committente partecipa al vivace dibattito culturale del tempo, aderisce alla poetica del pittoresco e, attraverso plurimi slittamenti temporali, si avvicina alla corrente medievalista, che saranno alla base della produzione artistica dell'Eclettismo e, soprattutto, matrici dell'invenzione progettuale del giardino di Grazzano.

Difficile ricercare la paternità filologica e iconografica delle singole costruzioni di Grazzano. La derivazione dall'architettura lombarda si appalesa invece nel ricorso all'impiego diffuso del laterizio a vista che vanta una lunga tradizione nell'ars muraria di area padana e che

a Piacenza caratterizza le facciate di numerose residenze nobiliari dal Rinascimento a tutto il Settecento. Torri e torrette, archetti pensili, finestre ogivali, trifore, coronamenti merlati, cortili porticati su colonne sono gli elementi predominanti nelle architetture del borgo, in un ricco campionario di soluzioni desunte dalle più celebri architetture fortificate di Pavia e Pandino, Soncino e Vigevano[26], scenograficamente rivisitati e/o idealizzati. In particolare, le forature della corte castellana e le loggette trabeate rimandano rispettivamente ai castelli di Pavia e di Pandino.

Inoltre, le case a uno o due piani con portici e finestre in cotto sono presenti su un ambito territoriale compreso fra Piacenza, Lodi e Cremona, a sud e a nord del Po. Predomina il laterizio nei paramenti, nelle ghiere, nelle cornici, nei beccatelli che, nel recupero di antichi modi costruttivi polimaterici è talora declinato con l'impiego dei vari sassi di fiume. Varietà di materiali e varietà di forme anche nei portici: ora su pilastri cilindrici, ora su colonne decorate, ora su archi che giungono quasi a terra. Al proposito sarà da sottolineare l'influenza del pensiero di Camillo Boito che più volte elogiò la decorazione in laterizio a vista quale espressione identitaria dell'architettura lombarda[27].

Del resto, la possibilità di esprimersi nei codici neoromanici, neogotici o neocinquecenteschi derivava da una attenta ricognizione storica e da una puntigliosa indagine archeologica dei sistemi di lavorazione, delle esperienze di cantiere e del laboratorio artigiano. La rivista "Arte Italiana Decorativa e Industriale", dal 1891 al 1910 diretta da Camillo Boito, era presente nelle biblioteche del tempo[28]. E il conte Giuseppe, come i fratelli Fausto e Giuseppe Bagatti Valsecchi, era attento al dibattito nazionale sui temi di arte e architettura[29].

La storiografia locale non ha sottolineato un aspetto molto importante, ovvero che il restauro dell'antico fortilizio non solo generò la creazione del borgo, integrando così gli estesi possedimenti della famiglia, ma si estese anche alla costruzione di nuovi edifici per l'educazione e di nuovi stabilimenti per la lavorazione del pomodoro, con lo scopo esplicito di sostenere l'agricoltura e di produrre il fabbisogno per la ditta Carlo Erba di Milano[30]. Significativo il raffronto con il Villaggio Operaio di Crespi d'Adda (Bergamo) [fig. 5] dal 1995 sito UNESCO, nato dalla lungimiranza di un industriale, Benigno Crespi, produttore di tessuti confezionati[31], e Grazzano Visconti, ideato dall'intelligenza poliedrica del conte Giuseppe Visconti per rilanciare l'artigianato nelle sue espressioni artistiche, strettamente correlato nella realizzazione dell'espansione urbanistica alla rinascita dell'antichissima dimora fortificata. Sarà inoltre da ricordare il ruolo di primo piano nel settore dell'industria tessile occupato dal duca Guido (Milano, 1838-1902), proprietario di stabilimenti tessili rispettivamente a Vaprio d'Adda per la produzione di velluti di cotone, a Somma Lombardo per il candeggio e a San Vittore Olona per la tessitura di tessuti colorati[32]. Sono quindi ragionevolmente ipotizzabili contatti sia di Guido, sia del figlio Giuseppe con i Castiglioni e con i Crespi.

Figura 5. Ernesto Pirovano, *Castello villa di Crespi d'Adda*, 1893-1984. © Anna Còccioli Mastroviti.

Ciò che finora non ha trovato concordi gli studiosi e non è stato adeguatamente chiarito è il fatto che il conte Giuseppe Visconti perse-

Figura 6. *Castello Visconti di Modrone* (particolare). © Anna Còccioli Mastroviti

guiva un "sogno" sostanziato da concrete finalità. La storia fornisce motivazioni di tipo etico e concettuale alle scelte di progetto, che non sono più solo di ordine stilistico. Il nobile committente e il Campanini, che a Brera aveva frequentato le lezioni di Camillo Boito[33], intrecciarono interessi didattici e formativi al più ambizioso programma progettuale e al conseguente traguardo urbanistico. Prime spie di questa innovazione concettuale e di progetto si possono cogliere già dalle prime costruzioni avviate a Grazzano, dalle quali scaturì la complessità paesistico-culturale del borgo. Il riferimento è al già citato palazzo dell'Istituzione [fig. 4] all'epoca diretto dal prof. Giuseppe Brambilla, creato per favorire lo sviluppo dell'artigianato locale, al cui interno vi erano scuole elementari e scuole per adulti, si svolgevano corsi di musica, di disegno e intaglio per i giovani che aspiravano a diventare falegnami, fabbri o muratori e corsi di agricoltura[34].

La figura e la cultura di Giuseppe Visconti di Modrone sono stati quindi determinanti per il programma degli interventi nel castello (1900) [fig. 6], ma soprattutto per la costruzione della complessità paesistico-culturale di Grazzano: la creazione del borgo si concretizzò dal 1900 al 1915 e dal 1915 al 1930; la messa a punto del parco nei primi decenni del Novecento [figg.7, 8, 9]. Alla base di questo ambizioso piano urbanistico c'era la volontà di rivitalizzare il settore dell'artigianato che a Grazzano vantava un'antica tradizione. L'invenzione urbana, quindi, era frutto di molti fattori interagenti, complici i movimenti internazionali sorti nel nord Europa e veicolati dalla pubblicistica e dalle Esposizioni nazionali e internazionali.

Erano gli anni del dibattito medievalista e della ricerca di uno stile nazionale, in cui si assiste al delinearsi di un nuovo tipo di dilettante, non più amatore-collezionista, ma attivo -costruttore. Mosso da nostalgie romantiche e sorretto da istanze moderniste, Giuseppe Visconti emerge come figura di grande spessore, più di quanto non sia stimato dalla *communis opinio*. La sua cultura era informata in senso eclettico, attenta al passato, ma più aperta al futuro. Il fatto di essere nato nel 1879 aveva significato per lui vivere le problematiche connesse ai temi della nuova urbanistica di Milano e, nell'ordine di istanze ideologiche, l'attenzione a quelle connesse ai restauri e alla tutela storico-artistica, l'interesse per i molti repertori figurati che divulgavano modelli storiografici e di gusto e, in questo contesto di cultura, di suggestioni e di inclinazioni di stile, si calano l'interesse per il teatro e per le scenografie "alla gotica".

Imprenditore dinamico, coinvolto come il padre Guido e il nonno Uberto (1802-1850) in grandi iniziative industriali, Giuseppe amava accogliere nel palazzo di via Cerva a Milano, aristocratici, imprenditori, artisti e musicisti[35]; intrinseco di casa Savoia, a Roma frequentava villa Ada, residenza della regina Elena[36]. Il salotto della dimora milanese era frequentato da Puccini, da Toscanini, da Giuseppe Verdi e l'apertura della casa a ricevimenti e cene, era pratica costante per il conte Giuseppe, una consuetudine comune anche a Fausto (1843-1914) e Giuseppe (1845-1934) Bagatti Valsecchi, assidui ai ricevimenti e alle feste, ai riti

Figura 7. Grazzano Visconti, *parco del castello Visconti di Modrone*. © Anna Còccioli Mastroviti; Figura 8. Id., *piazza Gian Galeazzo Visconti*; Figura 9. Id., *via Anna Visconti*. © Courtesy Archivio Visconti.

salottieri della élite di quegli anni[37]. Rappresentazioni teatrali e *tableaux vivants* si svolgevano nelle sale della residenza milanese dei Visconti e dei Bagatti Valsecchi. Presidente della Società Anonima per l'esercizio del Teatro alla Scala, carica che fu già di suo padre, che nel 1898 la costituì, Giuseppe Visconti di Modrone aveva al fianco Arrigo Boito, fratello di Camillo, in qualità di vicepresidente, e il giovane Arturo Toscanini che il duca Guido aveva chiamato come direttore artistico del teatro. E ciò è tanto più significativo se si pensa agli stimoli e alle sollecitazioni che da quegli incontri e da quelle frequentazioni può avere derivato il conte Giuseppe, prima e durante la progettazione del borgo di Grazzano. Lui che a Milano viveva il clima della "città contesa", tra il 1885 e il 1942, dagli ingegneri sanitari e dagli urbanisti.

Restano da approfondire l'influenza esercitata da Grazzano Visconti nell'ambito del gusto medievaleggiante, la diffusione degli antichi metodi costruttivi polimaterici che nella campagna piacentina si riscontrano negli edifici rustici di alcune ville (per esempio a Zaffignano di Ponte dell'Olio, in villa Casati Rollieri) e la combinazione di due diversi codici stile: il gotico e il rococò compresenti nel complesso della Corte Bellotta a sud di Pontenure. Il gotico e il rococò sono gli stili maggiormente diffusi e riproposti l'uno nel ripristino delle dimore feudali, nell'arredo sacro e profano e nelle decorazioni[38], l'altro nelle residenze padronali e nell'arredo del parco come nella villa di Croara, ristrutturata negli anni trenta del Novecento da Giovan Battista Biaggi de Blasys su progetto di Giuseppe Crosa di Vergagni (1886-1968), architetto dell'alta committenza genovese, autore anche dell'annesso piccolo cimitero immerso nel verde, testimonianza dell'ampiezza dei suoi riferimenti e del suo orizzonte culturale[39].

Note

Antonio Rognoni, *Stabilimento per la lavorazione del pomodoro in Grazzano Visconti*, in "L'Architettura italiana", XIV, luglio-agosto 1919, pp. 58-60 e tavole 29-30; cfr. anche "L'Architettura italiana", 1920, pp. 80-84 e tavole 39-40. Antonio Rognoni è il progettista dello stabilimento del pomodoro, costruito dal capomastro locale Paolo Subacchi con la direzione tecnica dell'ingegnere Guido Borghi di Piacenza.

[2] Cfr. nota 1.

[3] Marco Dezzi Bardeschi (a cura di), *Gotico Neogotico Ipergotico. Architettura e arti decorative a Piacenza, 1856-1915*, cat. mostra di Piacenza, Bologna 1984 e il saggio di Roberto Cassanelli, *Medievalismo e immagine urbana: il contributo delle guide locali,* ivi, pp. 76-79.

[4] Serafino Maggi - Carmen Artocchini, *Castelli del piacentino*, Piacenza 1967; C. Artocchini, *Castelli Piacentini*, Piacenza 1984.

[5] Gaetano Paterlini, *La vita e le opere dell'architetto Alfredo Campanini,* Bologna 1991.

[6] Per le molteplici linee familiari cfr. Pompeo Litta, *Visconti di Milano*, in *Famiglie celebri d'Italia*, vol. VII, Milano 1823-1828; Gianpiero Fumi, *Famiglia e patrimonio nobiliare nella Lombardia del Settecento: i Visconti di Modrone*, in *Tra rendita e investimenti. Formazione e gestione dei grandi patrimoni in Italia in età moderna e contemporanea*, Atti del terzo convegno Nazionale (Torino, 22-23 novembre 1996), Bari 1998, pp. 349-389; G. Fumi, *I Visconti di Modrone: nobiltà e modernità a Milano (secoli XIX- XX),* Milano 2014.

[7] Cfr. Elena Galimberti Faussone di Germagnano - Barbara Solazzi - Simona Staffico (a cura di), *Grazzano Visconti. Borgo Castello Parco*, Piacenza 1996; Renato Passerini, *Grazzano Visconti città d'arte*, Piacenza 1998; Giuseppe Valentini, *Grazzano Visconti. È falso Medioevo o Neogotico autentico*, in "La Cronaca", 12 dicembre 2003; G. Valentini, *Grazzano Visconti: una città artigiana neogotica*, 2008; Ferruccio Pizzamiglio - Renato Passerini - Oreste Grana (a cura di), *Giuseppe Visconti di Modrone e il suo borgo neomedievale*, Piacenza 2020.

[8] Decreto del Direttore Regionale 3590 del 30 settembre 2011 emesso ai sensi degli artt. 10 e 13 del D. Lgs. 42/2004 Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio.

[9] L'archivio Visconti di Modrone che si compone di buste, registri e disegni relativi ai beni siti in area lombarda, nel piacentino, nel novarese fino alla val d'Ossola, è conservato all'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, *Archivio Visconti di Modrone* - serie aggregate *Anguissola*; *Mappe, carte geografiche, disegni e stampe* (=Milano, Unicatt., *AVM*). Cfr. Anna Còccioli Mastroviti, *Le forme della tradizione a Grazzano Visconti: reinvenzione del Medioevo, istanze innovative, scelte di cultura e di gusto*, in *Le forme della tradizione in architettura. Esperienze a confronto*, Milano 2005, pp. 455-475; A. Còccioli Mastroviti, *Dal castello al borgo fra immaginario romantico e istanze progressiste. Gotico e Ipergotico: Grazzano Visconti,* in Alessandra Bani - Paolo Boifava - Stefano Lusardi (a cura di), *Gaetano Bonoris e il castello di Montichiari 1861-1923. Architettura neogotica tra Lombardia e Piemonte*, Atti delle giornate di studi (Montichiari, 26-27 marzo 2004), Brescia 2006, pp. 171-196.

[10] Milano, Unicatt., *AVM*, busta I 191, *Eredità Visconti Modrone C.ssa Fanny ved. Anguissola*; cfr. anche Anna Còccioli Mastroviti, *Dal castello al parco al borgo: la costruzione della complessità paesistico culturale di Grazzano Visconti*, in *Il wonderland nel mosaico paesistico-culturale: idea, immagine, illusione,* XV Convegno Nazionale Interdisciplinare (Udine, 16-17 settembre 2010), "Paysage", pp. 435-479.

[11] Anna Maria Matteucci - Carlo Emanuele Manfredi - Anna Còccioli Mastroviti, *Ville piacentine*, Piacenza 1991, *Grazzano Visconti. Castello e borgo*, scheda di Maria Elena Boscarelli, pp. 405-411.

[12] Serafino Maggi - Carmen Artocchini, *I castelli del piacentino,* Piacenza 1967; C. Artocchini, *Castelli piacentini*, cit.; A.M. Matteucci - C.E. Manfredi - A. Còccioli Mastroviti, *Ville piacentine*, cit., pp. 25-65

[13] Cfr. almeno Rossana Bossaglia - Valerio Terraroli (a cura di), *Il Neogotico nel XIX e XX secolo*, Milano 1989; *Le "Gothique" retrouvé avant Viollet-le-Duc*, Paris, 1979; *Viollet-le-Duc*, cat. mostra, Paris 1980, in part. il testo introduttivo di B. Foucart, *La modernité du passé,* pp.8 ss.; Elena Dellapiana, *Il mito del Medioevo*, in Amerigo Restucci (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. L'Ottocento*, Milano 2005, pp. 400-421; Guido Zucconi, *Tra Torino e Milano l'attualizzazione del castello medievale nell'ultimo scorcio dell'Ottocento*, in Michela Viglino Davico - Elena Dellapiana (a cura di), *Dal castrum al castello residenziale. Il medioevo del reintegro o dell'invenzione,* Atti delle Giornata di studio dell'Istituto italiano sui castelli (Torino, 12,13 marzo 1999), Torino 2000, pp. pp. 79-88; cfr. anche Marinella Pigozzi, *Supino e Riubbiani: Medioevo vero e falso. Per una memoria testimone di civiltà*, in "TECA" , vol. X, n. 1ns (2020), pp. 192-206.

[14] A. Bani, P. Boifava, S. Lusardi (a cura di), *Gaetano Bonoris*, cit.

[15] Giuliana Mazzi (a cura di), *Giuseppe Jappelli il suo tempo*, 2 voll., Padova 1982; Giuliana Baldan Zenoni-Politeo (a cura di), *Il giardino dei sentimenti: Giuseppe Jappelli architetto del paesaggio,* Milano 1997; Carlo Autiero, *Il riscatto nella poetica di Giuseppe Jappelli : l'importanza di Villa Torlonia nella storia del giardino italiano,* introduzione di Claudio Strinati, Soveria Mannelli 2021.

[16] Renzo Grandi - Cristina Morigi Govi (a cura di), *Pelagio Palagi artista e collezionista*, cat. mostra, Bologna 1976; Anna Maria Matteucci, *Scenografia e architettura nell'opera di Pelagio Palagi,* in *Pelagio Palagi*, cit., pp. 105-153; Anna Maria Matteucci Armandi, *Il contributo di Pelagio Palagi ai parchi di Carlo Alberto di Savoia*, in Mirella Macera (a cura di), *I giardini del Principe*, *Atti del IV Convegno Internazionale Parchi e giardini storici, parchi letterari* (Racconigi, 22-24 settembre 1994), 3 voll., I, Savigliano 1994, pp. 49-53; Annalisa Dameri, *I disegni di Pelagio Palagi per una "Chiesa gotica*", in "Il disegno di architettura", 25-26, 2002, pp. 107-112; Tommaso Zerbi, *Pelagio Palagi's Floating Castles: "Risorgimental Neo-Medievalism", Architectural Ephemera, and Politics at the Court of Savoy*, in "Architectural Histories", 9, 1, 2021, pp. 1-17.

[17] Marida Brignani - Luciano Roncai (a cura di), *Giardini cremonesi*, Cremona 2004, in part. A. Còccioli Mastroviti, *Il giardino dei Picenardi a Torre*, pp. 64-83 e M. Brignani - L. Roncai, *Luigi Voghera e il giardino*, pp. 90-103.

[18] G. Zucconi, *Neomedievalismo e città*, in Cristina Bianchetti (a cura di), *Città immaginata e città costruita,* Milano 1992.

[19] Una delle più significative, sul territorio, è la cascina Colombarone, a Soarza, ricostruita in stile neogotico tra il

1892 e il 1897 (le date sono inserite entro due rosoni che campeggiano sul fronte della stalla e della legnaia), e tuttora la testimonianza più emblematica di complesso produttivo agricolo realizzato secondo il gusto neomedievale. Anche la chiesa parrocchiale di questo piccolo centro agricolo, costruita in stile neogotico, conserva l'originario arredo in forme neogotiche. La Cascina Colombarone è sottoposta a disciplina di tutela con decreto del 12 febbraio 2018 emesso ai sensi degli artt. 10 e 13 del D. Lgs. 42/2004.

[20] Ernest de Ganay, *Le gout du Moyen-Age et des ruines dans les jardins du XVIIIème siècle*, in "Gazette des Beaux Arts", 1932, pp. 183-197; Monique Mosser, *Fabriques*, in Patrick Goode - Micael Lancaster (a cura di), *The Oxford companion to the Gardens*, Oxford 1986, p. 182; M. Mosser, *Le architetture paradossali ovvero piccolo trattato sulle "fabriques",* in Monique Mosser - Georges Teyssot (a cura di)*, L'architettura dei Giardini d'occidente dal Rinascimento al Novecento*, Milano 1990, pp. 259-276.

[21] R. Cassanelli*, Medievalismo e immagine urbana*, cit. pp. 76-79.

[22] Alberto Grimoldi (a cura di), *Omaggio a Camillo Boito,* Milano 1991; G. Zucconi, *L'invenzione del passato. Camillo Boito e l'architettura neomedievale 1855-1890*, Venezia 1997.

[23] A. Còccioli Mastroviti, "*logie che anderano d'intorno a detta fabrica". Documenti e riletture per la storia della Sforzesca a Sant'Antonio di Castell'Arquato*, in Carlo Francou (a cura di), *La Sforzesca e Bosco Verani*, Piacenza 2022, pp. 11-24.

[24] Massimo Magnani (a cura di), *Guido Tirelli architetto: una scoperta nel Liberty emiliano*, cat. mostra, Reggio Emilia 2001.

[25] Fabio Mangone, *Giulio Ulisse Arata. Opera completa*, Napoli 1993; *Giulio Ulisse arata architetto del Novecento tra eresia della modernità e cultura del contesto. Il progetto per la galleria d'arte moderna Ricci Oddi,* Atti della giornata di studi (Piacenza, 22 maggio 2023), in corso di stampa.

[26] Adriano Peroni (a cura di), *Pavia. Architetture dell'età sforzesca,* Torino 1978; Roberto Greci - Marilisa Di Giovanni Madruzza - Germano Mulazzani, *Corti del Rinascimento nella provincia di Parma*, Torino 1981.

[27] Guido Zucconi - Francesca Castellani, *Camillo Boito un'architettura per l'Italia unita,* cat. mostra di Padova, Venezia 2000.

[28] Cfr. Sandro Scarrocchia (a cura di), *Camillo Boito moderno*, 2 voll., I, Milano 2018, in part. Annalisa B. Pesando, *Camillo Boito e la Commissione Centrale per l'insegnamento artistico industriale (1884-1908)*, pp. 77-91; Elena Dellapiana, *"Libri vecchi e nuovi". La dialettica tra Storicismo e Arte Nuova nelle recensioni di Arte Italiana Decorativa e Industriale,* pp. 185-196.

[29] A Milano in quegli anni si sviluppò un acceso dibattito in relazione al restauro fra i fautori dello stile medievale "lombardo" e i sostenitori dello stile neocinquecentesco. Si cfr. Massimiliano Ferrario*, Palazzo dei Giureconsulti fra Otto e Novecento: architettura, pittura, scultura e restauro,* in Paolo Gasparoli - Andrea Spiriti (a cura di), *Palazzo dei Giureconsulti a Milano*, Milano 2023, pp. 140-158.

[30] Il 10 novembre 1900 Giuseppe Visconti di Modrone sposa a Cernobbio Carla Erba, appartenente a una importante famiglia dell'imprenditoria industriale milanese.

[31] A Crespi d'Adda il neoromanico e il neorinascimento sono i codici stili dominanti nelle architetture per il lavoro, peraltro in linea con la cultura neomedievalista e "lombardesca" diffusa nella regione fin dal primo Ottocento, enfatizzata e sottolineata negli edifici dalla profusione della decorazione in cotto nei fregi e nelle ghiere, e che forma piccoli rosoni nella fabbrica con tetti a sheds. Cfr. almeno Silvio Crespi, *Il villaggio di Crespi a Capriate*, in L' "Edilizia Moderna", a. III, fasc. VIII, agosto 1894; Rossana Bossaglia, *Crespi d'Adda: l'invenzione, l'idea, il monumento*, in *Villaggi operai in Italia. La Val Padana e Crespi d'Adda*, Torino 1981, p. 111-126; Silvana Garufi, *Il Castello del Valentino a Torino, il Villaggio di Crespi d'Adda a Bergamo il Borgo di Grazzano a Piacenza: esempi a confronto*, in Laura Putti (a cura di), *Il neomedievalismo di Grazzano Visconti: la cultura di un'epoca,* Atti del Convegno (Piacenza, 21 settembre 2007), Piacenza 2008, pp. 71-90; Paolo Gasparoli - Anna Teresa Ronchi, *Crespi d'Adda. Governare l'evoluzione del sistema edificato tra conservazione e trasformazione*, Firenze 2015.

[32] Per queste proprietà si cfr. Milano, Unicatt., AVM, *Fondi e case - Vaprio d'Adda*, bb. 1-5 e passim; *Fondi e case-Somma Lombardo e uniti,* bb. 28-37; i documenti qui conservati attestano il diversificarsi delle rendite di questa grande famiglia e lo spostarsi dall'agricoltura all'industria nel periodo post-unitario.

[33] G. Paterlini, *La vita,* cit., pp. 19 ss.

[34] A. Rognoni, *Stabilimento per la lavorazione del pomodoro*, cit., in part. p. 60.

[35] G. Fumi (a cura di), *I Visconti di Modrone,* cit.

[36] Nominato gentiluomo di corte della regina Elena, per i lunghi soggiorni romani Giuseppe Visconti di Modrone acquistò una villa sulla via Salaria, che egli stesso fece ristrutturare, di fronte a villa Ada Savoia. Cfr. A. Campitelli, *Villa Ada Savoia*, in Marcello Fagiolo - Alessandra Mazza (a cura di), *I Monti Parioli* e *il "nuovo Campo Marzio della cultura internazionale"*, Roma 2022, pp. 156-167; Mariano Andreoni, *Grazzano Visconti*, Piacenza 2012, pp. 144-145.

[37] Giacomo Scanzi, *La famiglia Bagatti Valsecchi e il suo palazzo: un caso esemplare*, in Cesare Mozzarelli - Rosanna Pavoni (a cura di), *Milano fin de siècle e il caso Bagatti Valsecchi,* Milano 1991, pp. 17-46.

[38] Oltre ai citati arredi della parrocchiale di Soarza (cfr. nota 19), a Piacenza si conservano gli stalli neogotici realizzati dal falegname Giovanni Vecchia e il pulpito di Grisante Carini su disegno dell'architetto Giovanni Perreau (post 1885) per la chiesa di S. Francesco, gli arredi lignei realizzati dal falegname Luigi Gregori per la sacrestia superiore del Duomo, il salottino di palazzo Douglas Scotti della Scala di San Giorgio. Cfr. Roberta Rota Jemmi, *Gusto neogotico nelle arti decorative,* in *Gotico, Neogotico, Ipergotico*, cit., pp. 204-218; *Premio Piero Gazzola per il restauro dei palazzi piacentini. Palazzo Douglas Scotti Della Scala di San Giorgio,* a cura di A. Còccioli Mastroviti, Piacenza 2014, in part. pp. 34-35.

[39] Milena Barbieri*, Villa Portapuglia Biaggi,* in A. M. Matteucci, C. E. Manfredi, A. Còccioli Mastroviti, *Ville piacentine*, cit., pp. 435-440*;* Gianni Bozzo, *Rivisitazioni manieriste e barocche,* in *Giuseppe Crosa di Vergagni (1886-1968),* Genova 2014, pp. 42-59.

Contribution subjected to double-blind peer review process by one reviewer and plagiarism check with positive outcome.

Received: 24/07/2025
Approved: 09/09/2025

Papireto IV (2025) - pp. 319-327
ISSN 2974-668X
DOI: 10.57661/papireto/0425

Per la grafica lombarda del Seicento: segnalazioni dalle raccolte dei Musei Civici di Monza

Francesco Baccanelli
Independent researcher

For seventeenth-century Lombard graphics: reports from the Collections of the Civic Museums of Monza

Abstract: The print collection of the Musei Civici di Monza, an institution of which Roberto Cassanelli was curator for a number of years, counts more than thirteen thousand specimens. It is a heterogeneous collection, still in the process of being catalogued, which includes works ranging from the Renaissance to the present day. The group of seventeenth-century Lombard engravings and etchings appears conspicuous both in terms of quantity and the number of artists present. Rather than works that have already been extensively studied, such as the nucleus of prints on drawings by Cesare Fiori and Johann Cristoph Storer, the contribution intends to focus on little-known or completely unknown works. This will allow us to improve our knowledge of the artistic career of Giacomo Cotta, best known as the author of the etchings in the famous festival book published in commemoration of the entry of Maria Anna of Austria into Milan in 1649, as the Monza collections house four of his etchings that have so far escaped attempts to catalogue the artist's production. The unknown or little-known prints based on drawings by Carlo and Filippo Biffi, on the other hand, will give us the opportunity to take stock of the graphics of two versatile and imaginative draughtsmen of Baroque Milan surprisingly neglected by critics. Finally, a rare print based on a drawing by Francesco Paglia will provide an opportunity to assess seventeenth-century engraving art in the Lombard provinces dominated by the Venetian Republic.

Keywords: Carlo and Filippo Biffi; Giacomo Cotta; Civic Museums of Monza; Baroque graphic art; Illustrated books.

I Musei Civici di Monza – ente di cui il compianto Roberto Cassanelli è stato responsabile dal 1999 al 2003 – ospitano una raccolta di oltre tredicimila stampe. Si tratta di un fondo eterogeneo e di rilievo, ancora in fase di catalogazione, che comprende opere che vanno dal Rinascimento al Novecento[1]. Il gruppo delle

incisioni secentesche è ben nutrito: svariate sono le prove di Antonio Tempesta, Stefano Della Bella, Adam Pérelle e Giuseppe Maria Mitelli, mentre i contesti territoriali più rappresentati sono quelli della Lombardia, dell'Emilia, della Toscana e di Roma. In questa sede ci soffermeremo su alcune delle incisioni lombarde di quel secolo, quasi tutte sconosciute agli studi, con l'intento di ampliare e definire con più precisione i cataloghi dei milanesi Carlo e Filippo Biffi e del bergamasco Giacomo Cotta. Se nel caso di un artista già oggetto di affondi monografici come quest'ultimo sarà sufficiente considerare i nuovi numeri di catalogo, con i Biffi dovremo invece provare a ricostruire, almeno per sommi capi, anche la loro fisionomia come disegnatori e incisori.

Per quanto concerne Carlo Biffi (1605-1675), resta condivisibile il giudizio di Rossana Bossaglia, che reputava l'artista più apprezzabile sul fronte della grafica che su quelli – peraltro poco documentati – della pittura e della scultura[2]. Della sua formazione sappiamo poco. Oltre che del padre Gianandrea, scultore attivo principalmente nel cantiere del duomo di Milano, fu forse allievo – in giovanissima età – di Camillo Procaccini[3]; qualche ricordo dei modi di quest'ultimo, del resto, si ravvisa nelle sue opere d'invenzione. Riguardo più nel dettaglio alla formazione come incisore mancano appigli. Di certo, nel periodo in cui egli potrebbe aver frequentato la bottega di Camillo Procaccini, l'artista di origini emiliane aveva smesso da tempo con l'acquaforte.

Nell'ambito della grafica Carlo Biffi si cimentò in diverse vesti. A volte lo ritroviamo come inventore dell'opera, a volte come autore del disegno di riproduzione, altre volte ancora come incisore; non sono rari i casi in cui egli si trovò a ricoprire contemporaneamente più ruoli. Tra le opere grafiche di sicura cronologia che portano il suo nome la più antica è anche la più famosa: *Il Monte Etna eretto in piazza del Duomo a Milano il 4 febbraio 1630 in occasione della nascita del principe di Spagna*[4]. L'incisione, raffigurante gli apparati effimeri progettati da Francesco Maria Richino e pubblicata all'interno del *festival book* che Emanuele Tesauro dedicò nel 1630 ai festeggiamenti[5], fu eseguita da Cesare Bassano partendo proprio da un disegno di Carlo Biffi[6]. Tra gli anni Trenta e Quaranta, il sodalizio tra i due – sempre con Biffi disegnatore e Bassano incisore – produsse diverse altre incisioni, tutte o quasi destinate a comparire in apertura di libri e tesi di laurea[7].

In termini compositivi, oltre che nel *Monte Etna*, il meglio della produzione grafica di Carlo Biffi si riconosce in due incisioni d'invenzione, entrambe eseguite all'acquaforte: il *Ritratto di Francesco Gabrielli*, datata 1633 e unica sua opera nota ad Adam Bartsch[8], e le *Quattro teste* aggiunte al catalogo dell'artista da Charles Le Blanc[9]. La prima incornicia un brillante ritratto – forse ispirato a quello che Carlo Antonio Procaccini aveva fatto pochi anni prima a Giovan Battista Andreini[10] – con una ricca teoria di strumenti musicali minuziosamente descritti e armoniosamente disposti; la seconda, invece, è una pregevole prova nel campo delle teste di carattere, particolarmente sensibile alla lezione di Camillo Proccacini e impreziosita dal ricordo dei volti grotteschi della tradizione leonardesca.

Nelle raccolte dei Musei Civici di Monza sono due le stampe realizzate su disegno di Carlo Biffi: il *Frontespizio della tesi di laurea di Francesco Arbona*, incisa da Giovanni Paolo Bianchi nel 1641[11], e il *Sepolcro del beato Lanfranco Settala nella chiesa di San Marco a Milano*, tradotta su rame dallo stesso Biffi[12]. La prima, raffigurante il mito di Atalanta e Ippomene [fig. 1], è stata finora considerata soltanto nella catalogazione delle incisioni per tesi di Giovanni Paolo Bianchi[13]. Per Carlo Biffi, poco avvezzo a scene complesse, essa costituisce una rara incursione nella narrazione mitologica; la limitata esperienza in questo campo si riflette nella rigidità dell'impianto compositivo. Le figure sullo sfondo, caratterizzate da insistite simmetrie nelle pose, tradiscono la familiarità dell'artista con i modelli strutturali tipici dei frontespizi. Il *Sepolcro del beato Lanfranco Settala nella chiesa di San Marco a Milano*, invece, riproducendo un'opera antica, non ci offre molto di nuovo su Carlo Biffi, ma è comunque interessante osservare come l'artista, nel copiare il complesso scultoreo, sia intervenuto reinterpretando in chiave barocca figure e decorazioni.

Figura 1. Giovanni Paolo Bianchi, su disegno di Carlo Biffi, *Frontespizio della tesi di laurea di Francesco Arbona*, Monza, Musei Civici (1641); Figura 2. Federico Agnelli, su disegno di Filippo Biffi, *Antiporta*, Monza, Musei Civici (1678). © Musei Civici di Monza .

Anche i due figli di Carlo Biffi, Filippo e Andrea, si dedicarono alla grafica. Andrea (1645-1686), attivo soprattutto come architetto[14], soltanto saltuariamente: in occasione della festa d'armi a cavallo organizzata a Milano durante il carnevale del 1670, ad esempio, oltre a progettare i carri per la sfilata, disegnò le principali tavole del relativo *festival books*, incidendone alcune personalmente[15].

Filippo, al contrario del fratello, trovò proprio nella grafica il campo d'azione prediletto; documentato anche come scultore[16], è stato finora considerato soltanto in relazione al proficuo sodalizio con l'incisore milanese Simone Durello, a cui fornì diversi disegni[17]. Purtroppo, al momento, di Filippo sappiamo pochissimo. Gli estremi biografici sono sconosciuti, mentre per quanto riguarda il percorso formativo, considerando la specializzazione nell'ambito della grafica, è verosimile che sia stato allievo del padre Carlo. Il suo lavoro più antico sembrerebbe la stampa d'invenzione raffigurante *La disposizione delle magistrature milanesi durante l'entrata dell'imperatrice Margherita Teresa a Milano nel 1666* eseguita in quello stesso anno[18].

Le stampe su disegno di Filippo Biffi conservate a Monza, fatta eccezione per un'acquaforte a lui attribuita raffigurante un feretro[19], sono di grande aiuto per ampliare la nostra conoscenza dell'artista.

La più antica del gruppo, un bulino accompagnato dalle iscrizioni "Biffus Del." e "Agnellus sculp. 1678 Men[…]", raffigura l'uccisione del drago Pitone da parte di Apollo ed è stata inventariata come invenzione del padre Carlo[20] [fig. 2]. Il cambio di attribuzione che qui operiamo è motivato, oltre che dalla maggiore vivacità compositiva, dal riferimento cronologico: nel 1678 Carlo era già deceduto[21]. Il motto "Succumbat virtuti fraus" e lo stemma delineato a sinistra sono riconducibili alla famiglia Guicciardi di Ponte in Valtellina e, dato che non risultano libri pubblicati nel 1678 da membri di quel casato, si può ipotizzare che la stampa, finora priva di attenzioni critiche, possa essere nata come antiporta per la perduta tesi di Giovanni Guicciardi, presentata proprio nell'anno indicato sul suo margine inferiore[22]. Nell'audace posa del drago e nella dinamicità espressiva dell'insieme emerge il ricordo della pittura di Johann Christoph Storer.

La deliziosa acquaforte d'invenzione di Filippo Biffi inventariata nelle raccolte monzesi con il semplice titolo "Corteo" raffigura, più specificamente, il *Carro di Proserpina e Plutone* che sfilò a Lodi durante il carnevale del 1680[23]

Figura 3. Filippo Biffi, *Carro di Proserpina e Plutone* (da *Dissegno della mascherata fatta in Lodi*…, Milano 1680), Monza, Musei Civici (1680); Figura 4. Simone Durello, su disegno di Filippo Biffi, *Antiporta* (da A. Occo, *Imperatorum Romanorum numismata*…, Milano 1683), Monza, Musei Civici (1683). © Musei Civici di Monza.

[fig. 3]. Proviene dal *festival book* relativo a quell'evento[24], un volume assai raro i cui testi poetici sono stati attribuiti allo stesso Filippo già nel Settecento[25]. Il nostro artista, nel realizzare – in veste di disegnatore e incisore – le undici tavole che compongono l'apparato illustrativo, si è soffermato soprattutto sulla descrizione particolareggiata di apparati e costumi, riuscendo tuttavia a trasmettere anche il brio, pienamente barocco, di quella sfilata. In questo, ha preso a modello le illustrazioni, a loro volta ispirate ai carri trionfali di Jacques Callot, che il fratello Andrea aveva realizzato per il *festival book* del carnevale milanese del 1670.

L'ultima stampa disegnata da Filippo Biffi presente nelle raccolte monzesi risulta tradotta su rame da Durello[26] [fig. 4]. Nata come antiporta della prima edizione illustrata di *Imperatorum Romanorum numismata* di Adolf Occo, curata da Francesco Mezzabarba Birago ed edita a Milano nel 1683[27], propone un soggetto di non immediata comprensione, verosimilmente dettato dallo stesso Mezzabarba Birago: dovrebbe trattarsi di un'allegoria della numismatica come scienza umanistica. Nonostante qualche imprecisione in fatto di proporzioni anatomiche e i movimenti un po' macchinosi, Filippo Biffi è riuscito comunque a trasformare una richiesta piuttosto articolata in una scena coerente e, nel complesso, armoniosa.

Di Giacomo Cotta (1627-1689), figura centrale per la grafica lombarda del Seicento[28], ai Musei Civici di Monza troviamo nove incisioni. Cinque di esse provengono dal *festival book* relativo all'entrata trionfale di Maria Anna d'Asburgo a Milano nel 1649, uno dei più raffinati e originali della storia dell'editoria italiana[29], mentre le quattro su cui concentriamo le nostre attenzioni in questa sede – nate probabilmente tutte come antiporte e prive di riferimenti cronologici precisi – non sono ancora state inserite nel catalogo dell'artista.

Le prime due che consideriamo, realizzate da Cotta su propria invenzione, risalgono, come suggerisce la precisazione "Med.[iolani]" in sede firma, al lungo periodo milanese dell'artista, compreso tra la fine degli anni Quaranta e la metà degli anni Sessanta. I soggetti non sono scene mitologiche codificate, ma composizioni allegoriche per le quali, ignorando il contenuto delle pubblicazioni che introducevano, è complicato offrire un'interpretazione definitiva; oltretutto, non sappiamo neppure se facevano da antiporta a libri veri e propri o a pubblicazioni legate al mondo universitario, come tesi e *plausus*. In una di esse la presenza di Mercurio che sfoglia un libro al centro della scena e di un'architettura classica con la scritta "Templum immortalitatis" po-

Figura 5. Giacomo Cotta, *Antiporta*, Monza, Musei Civici (1649-1665); Figura 6. Giacomo Cotta, *Antiporta*, Monza, Musei Civici (1649-1665); Figura 7. Giacomo Cotta, su disegno di Johann Christoph Storer, *Antiporta*, Monza, Musei Civici (1649-1655). © Musei Civici di Monza

trebbe alludere alla fama immortale garantita dall'esercizio della cultura[30] [fig. 5]. Nell'altra, invece, lo scoperchiamento di un sepolcro da parte di un giovane soldato in abiti antichi va forse interpretato come un invito alla scoperta della verità o, in alternativa, alla riscoperta del passato[31] [fig. 6]. Come per l'antiporta della prima edizione del celebre *Mondo simbolico* di Filippo Picinelli (1654) e quella della *Tirannide schernita* di Giovanni Battista Rossi (1668), anche in queste due Cotta dimostra familiarità con i temi allegorici e mitologici. Sul piano formale si ritrovano elementi tipici del suo repertorio pittorico come i mantelli costantemente mossi dal vento e le capigliature formate da ciocche di ricci disordinati.

Le altre due incisioni dei Musei Civici di Monza da aggiungere al catalogo di Cotta non sono d'invenzione: una è stata realizzata su disegno di Johann Christoph Storer[32], l'altra su disegno di Giovanni Ghisolfi[33].

La prima [fig. 7], completamente sconosciuta agli studi, è di tema mitologico e riunisce nella stessa scena le figure di Ercole, Perseo e Leda. Anche in questo caso, ignorando il genere e il contenuto della pubblicazione per la quale la stampa era stata eseguita, risulta arduo decifrarne con esattezza il significato, ma la presenza di Leda e di due stemmi raffiguranti un cigno sono indici di un omaggio a un membro della famiglia lombarda dei Parravicini[34]. Rispetto alla maggior parte delle composizioni di Storer destinate all'editoria, che si contraddistinguono per la sovrabbondanza di personaggi e situazioni e per un evidente gusto dell'eccesso[35], questa si mantiene tutto sommato misurata; guardando ai dati stilistici, non dovrebbe essere cronologicamente molto distante dall'antiporta – sempre a firma Storer-Cotta – che apre il *festival book* relativo all'entrata trionfale di Maria Anna d'Asburgo a Milano (1651).

L'incisione su invenzione di Ghisolfi [fig. 8] coincide quasi del tutto con una litografia riprodotta, come disegno del pittore milanese, nella monografia firmata da Andrea Busiri Vici: lo studioso la presentava come "disegno votivo architettonico con figure e la scultura di un leone"[36]. In realtà, si trattava della tavola n. 219 del terzo volume dei *Monuments des arts du dessin*[37]. Dagli stemmi presenti sulla stampa di Monza – uno, quello in posizione quasi centrale, relativo al governatore dello Stato di Milano Luis de Guzmán Ponce de León, e l'altro alla famiglia milanese Cittadini – si deduce facilmente la collocazione geografica

Figura 8. Giacomo Cotta, su disegno di Giovanni Ghisolfi, *Omaggio al governatore di Milano Luis de Guzmán Ponce de León*, Monza, Musei Civici (1662-1668); Figura 9. Paolo Maria Abbiati, su disegno di Francesco Paglia, *Celebrazione delle vittorie dell'imperatore Leopoldo I sui turchi*, Monza, Musei Civici (1686) © Musei Civici di Monza

della commissione. Dato che il soggetto raffigurato è interpretabile come un tributo al politico spagnolo, alla cui casata rimanda allegoricamente il leone omaggiato dagli astanti, l'incisione dovrebbe risalire al periodo del suo mandato milanese, compreso tra il 1662 e il 1668.

La rarità di stampe bresciane e bergamasche del Seicento nelle raccolte dei Musei Civici di Monza non deve sorprendere. Nella parte di Lombardia soggetta al dominio della Serenissima la produzione grafica ebbe, infatti, numeri limitati. A Bergamo fu legata soprattutto all'editoria, e spesso a eseguire i disegni erano artisti di passaggio o contattati per corrispondenza; si segnalano, quali esempi, l'*Ercole* di Jacques Stella e l'*Apollo* di Nicolas Régnier che fanno da frontespizio a due libri di Giovanni Luigi Cerchiari pubblicati in città nel 1634 nella stamperia di Marc'Antonio Rossi[38].

A Brescia, invece, pur con scarsa frequenza, realizzarono disegni destinati alle incisioni quasi tutti i migliori artisti del tempo. Se all'inizio del Seicento risalgono le incursioni nel genere di Tommaso Bona, Pietro Maria Bagnatore e Grazio Cossali, nella seconda metà del secolo si collocano quelle di Angelo Everardi, Pompeo Ghitti e Francesco Paglia[39].

Di Paglia i Musei Civici di Monza conservano una rarissima stampa raffigurante la *Celebrazione delle vittorie dell'imperatore Leopoldo I sui turchi*[40] [fig. 9]. Tradotta su rame dal milanese Paolo Maria Abbiati e datata 1686, essa si presenta come una giustapposizione di elementi allegorici e simbolici dominati dall'aquila bicipite asburgica. Più che per la sua dimensione artistica, l'opera risulta interessante come ulteriore testimonianza dell'ampia e composita committenza di Paglia e per il particolare soggetto. A dettarlo al pittore, come indicano il ritrattino e l'iscrizione in basso a sinistra, fu Carlo Giuseppe Fontana, un erudito milanese – operante in quegli anni anche a Brescia – di cui sono documentati rapporti anche con altri artisti, tra cui Cesare Fiori, Mauro Oddi, Francesco Castiglione e il Brescianino delle battaglie[41]. Non si conoscono volumi di Fontana compatibili con le dimensioni della stampa pubblicati nel 1686 o in prossimità di quell'anno, e pertanto ci sono buone possibilità che essa sia nata in forma autonoma. Il soggetto è insolito per Paglia, perlopiù attivo (con risultati ben più felici) come pittore di soggetti sacri, ma non per la grafica del secondo Seicento, come testimoniano soprattutto alcuni rami di Isabella Piccini. Erano gli anni della Grande Guerra Turca (1683-1699), che vedeva gli eserciti della Lega Santa far fronte comune contro l'Impero Ottomano, e l'arte dell'incisione si era trovata inevitabilmente coinvolta

in quel contesto: la sua natura di multiplo, la facilità e la rapidità con cui i vari esemplari potevano essere diffusi e i costi ridotti ne facevano un efficace strumento di propaganda bellica.

Note

Un ringraziamento particolare a Francesca Milazzo e Milena Pannitteri (Musei Civici di Monza).

[1] Sulla formazione e la natura della raccolta si veda Ilaria Marchesi, Elisa Viani, Dario Porta, *La raccolta di stampe dei Musei Civici di Monza*, a cura di D. Porta, Cologno Monzese 2008, pp. 11-15, 41-49. La catalogazione di un'ampia porzione del fondo (circa novemila stampe) è consultabile *online*, al portale Lombardia Beni Culturali: https://www.lombardiabeniculturali.it/stampe/.

[2] Rossana Bossaglia, *Biffi, Carlo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 10, Roma 1968, online al sito https://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-biffi_(Dizionario-Biografico)/. È questo, ad oggi, l'unico testo di taglio monografico sull'artista.

[3] Questa informazione, omessa da Rossana Bossaglia nel suo contributo, si legge in Pellegrino Antonio Orlandi, *Abcedario pittorico*, Bologna 1704, p. 107.

[4] Sull'incisione si veda Paolo Bellini, *Contributi per una catalogazione delle acqueforti di Cesare Bassano*, in "Rassegna di Studi e di Notizie", 27 (2003), pp. 33-106, in particolare p. 56, cat. 106.

[5] Emanuele Tesauro, *Racconto delle publiche allegrezze fatte dalla città di Milano alli IV febraro MDCXXX per la felice nascita del sereniss. primogenito di Spagna Baldasar Carlo Domenico*, Milano 1630.

[6] Il disegno di partenza è stato riconosciuto (Clelia Alberici, *Stampe*, in *Il Seicento lombardo. Disegni, libri e stampe*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale - Pinacoteca Ambrosiana, giugno-ottobre 1973), Milano 1973, riedizione Milano 1991, pp. 63-76, in particolare p. 67, cat. 373-374) in un foglio firmato "C.B.F." oggi conservato alla Raccolta Bertarelli (A.S. m. 51-17). Per Giulio Bora quel foglio sarebbe piuttosto una versione alternativa dell'invenzione poi affidata a Bassano (Giulio Bora, *scheda 7*, in Luca Giunta Baroni (a cura di), *The seduction of drawing*, catalogo della mostra (Milano, Cortona Fine Art, 10-18 dicembre 2021), Milano 2021, s.n.p.).

[7] Dalla collaborazione tra i due nacquero l'antiporta di Federico Borromeo, *I sacri ragionamenti*, vol. I, Milano 1632 (P. Bellini, *Contributi per una catalogazione*, cit., p. 49, cat. 74), il frontespizio di Orazio Landi, *Senatus Mediolanensis*, Milano 1637 (P. Bellini, *Contributi per una catalogazione*, cit., p. 50, cat. 77), il frontespizio della tesi in filosofia di Giovanni Giussani (1642; Alessia Alberti, *Cesare Bassano e Paolo Pini per il Collegio Elvetico di Milano: una proposta di lettura*, in Marco Rossi - Alessandro Rovetta - Francesco Tedeschi (a cura di), *Studi in onore di Maria Grazia Albertini Ottolenghi*, Milano 2013, pp. 185-188, in particolare p. 185), la testata di diploma dell'Accademia degli Ermatenaici (1643, A. Alberti, *Cesare Bassano e Paolo Pini*, cit., p. 185) e il frontespizio per il *plausus* degli accademici animosi per la laurea di Giovanni Battista Balbi (senza data; A. Alberti, *Cesare Bassano e Paolo Pini*, cit., p. 185). Alla Bertarelli una stampa di devozione mariana del 1638 firmata "Carolus Biffus delineavit" e "C.B.F." (Tri. m. 2-25) è attribuita a Bassano (https://grafichecincomune.comune.milano.it/grafichecincomune/scheda/Tri.+m.+2-25).

[8] Adam Bartsch, *Le peintre graveur*, vol. XIX, Wien 1819, pp. 81-82, cat. 1. Per approfondimenti si veda C. Alberici, *Stampe*, cit., p. 68, cat. 386.

[9] Charles Le Blanc, *Manuel de l'amateur d'estampes*, vol. I, Paris 1854, p. 339. Per approfondimenti si veda G. Bora, *scheda 7*, cit., s.n.p.

[10] Per la riproduzione del ritratto inciso, pubblicato tra le pagine de *L'Adamo* di Andreini (Milano 1613), si veda Silvia A. Colombo, *scheda 49*, in Francesco Frangi - Alessandro Morandotti (a cura di), *Il ritratto in Lombardia da Moroni a Ceruti*, catalogo della mostra (Varese, Castello di Masnago, 21 aprile - 14 luglio 2002), p. 132.

[11] Bulino, mm 318x222 (le misure riportate, in assenza di precisazioni, vanno riferite come in questo caso all'impronta della lastra); inv. DEF n. 00941.

[12] Acquaforte, mm 269x245 (parte figurata); inv. DEF n. 01047.

[13] A. Alberti, *Un aspetto della festa barocca nella Milano del Seicento: le incisioni per tesi di Giovanni Paolo Bianchi*, in "Rassegna di studi e di notizie", XXXVI (2013), pp. 103-145, in particolare p. 137, cat. 14. Si rimanda a questo contributo anche per approfondimenti sulla figura di Bianchi.

[14] Sul suo conto si veda soprattutto Francesco Repishti, *Biffi, Andrea*, in *Architetti e ingegneri a Milano (1450-1797). Dizionario biografico*, 2020, *ad vocem* sul portale https://dizionarioarchitettimilano.it/architetti.

[15] *Amore e gloria. Festa d'armi a cavallo celebrata nel Regio Ducal Palazzo di Milano e dedicata all'eccellentissimo signore il sig. don Paolo Spinola Doria marchese de Los Balbases, grande di Spagna, governatore e capitano generale per sua Maestà nello Stato di Milano*, Milano s.d. [ma 1670]. L'unico altro disegnatore coinvolto fu il padre Carlo; oltre ad Andrea, l'elenco degli incisori contava Simone Durello e Cesare Laurenzio.

[16] Si veda Andrea Spiriti, *Il rinnovamento barocco e l'opera di Francesco Croce fra Muratori e Benedetto XIV*, in "Arte lombarda", 131 (2001), p. 73-80, in particolare p. 73.

[17] Si veda Fabrizia Triaca Fabrizi, *Simone Durello, incisore lombardo (1641-1719)*, in "Rassegna di studi e di notizie", XIII (1986), pp. 707-734.

[18] Per la riproduzione e un'analisi della sua importanza storica si veda Marco Francalanci, *La città e le leggi. Gride manoscritte e a stampa nella Milano del Cinquecento*, Milano 2024, pp. 28-29.

[19] Acquaforte, mm 205x280; inv. DEF n. 01045. L'opera è firmata solamente "Biffius del: e sculp": non è escluso che possa spettare in realtà a un altro membro della famiglia Biffi.

[20] Bulino, mm 283x199 (parte figurata); inv. DEF n. 00087. La firma "Agnellus" è riconducibile all'incisore e stampatore milanese Federico Agnelli (1626-1702), che di Andrea e Filippo Biffi tradusse su rame le suggestive vedute milanesi pubblicate in Carlo Torre, *Il ritratto di Milano*, Milano 1674.

[21] La realizzazione di queste incisioni, legate iconograficamente a circostanze specifiche, escludeva la possibilità di un lungo intervallo tra il disegno e la traduzione su rame. Filippo Biffi nel 1678 si occupò anche dell'apparato illustrativo di *Impetus doloris Excell. Princ. D. Ant. Trivulzio praepropera morte sublato praepropere funere parentatis*, Milano 1678: nella doppia veste di disegnatore e incisore realizzò l'antiporta, mentre come semplice disegnatore si occupò delle raffigurazioni degli apparati, incise poi da Simone Durello.

[22] A documentare la rilevanza pubblica di quella laurea si segnala, presso la Biblioteca Universitaria di Pavia, l'esistenza di una raccolta di versi di congratulazioni: *Triegua dell'aquila con i cigni, applaudenti perciò alla laurea legale nell'una e nell'altra legge del signor Giovanni Guicciardo Guicciardi di Valtellina*, Pavia 1678; le differenze di formato non consentono di ricondurre la nostra antiporta a quel volumetto. L'altro stemma presente sull'antiporta è quello del principe Eugenio di Savoia.

[23] Acquaforte, mm 178x381; inv. DEF n. 01046.

[24] *Dissegno della mascherata fatta in Lodi il carnevale dell'anno corrente 1680. Per dimostratione di giubilo delle regali nozze del gran monarca delle Spagne Carlo secondo all'arrivo dell'eccellentiss. sig. co. di Melgar governatore e cap. gen.le nello Stato di Milano ec. e dell'eccellentissima cont.sa consorte il dì 26 febraro*, Milano s.d. [ma 1680].

[25] Secondo Francesco Saverio Quadrio (*Della storia e della ragione d'ogni poesia*, vol. II, Milano 1741, p. 332), di Filippo Biffi – che ha posto le proprie iniziali in calce all'introduzione – "sono per avventura anche le rime in questo libro stampate": di conseguenza, ritroviamo una voce dedicata al nostro artista in Giammaria Mazzuchelli, *Gli scrittori d'Italia cioè notizie storiche e critiche intorno alle vite e agli scritti dei letterati italiani*, vol. II - parte II, Brescia 1760, p. 1212. Una breve presentazione del volume – Isabel María Alba Nieva, *El Look de los Dioses: Vestuario y Moda Cortesana en una Mascarada* – si legge sul sito della mostra virtuale *De la vida real al mundo del arte: Sobre el encuentro entre las artes visuales y escénicas en la cultura festiva europea de los siglos XVI al XVIII* (https://www.artes-exhibition.digital/es/el-look-de-los-dioses/).

[26] Acquaforte e bulino, mm 321x202; inv. DEF n. 03418. Questa stampa non è compresa nelle sei incise da Durello su disegno di Filippo Biffi note a F. Triaca Fabrizi, *Simone Durello*, cit., p. 728, note 13-14.

[27] Adolf Occo, *Imperatorum Romanorum numismata a Pompeo Magno ad Heraclium*, a cura di Francesco Mezzabarba Birago, Milano 1683.

[28] La monografia di riferimento per Cotta rimane Luigi Pagnoni, *Giacomo Cotta*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Seicento*, vol. IV, Bergamo 1987, pp. 57-109. Hanno ampliato il catalogo della sua produzione grafica Federico Bulgarini, *Note biografiche e opere incisorie del lombardo Giacomo Cotta, fonte figurativa per la storia di Milano della metà del Seicento*, in "ACME. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano", LIII, 3 (2000), pp. 227 242; Id., *Giacomo Cotta, pittore e incisore del Seicento*, in "Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti di Bergamo", LXIV (2000-2001), pp. 79-101; Francesco Baccanelli, *Antiporte, frontespizi, ritratti incisi. Artisti attivi a Bergamo tra Cinquecento e Settecento al servizio del libro*, Bergamo 2020, pp. 67-73.

[29] *La pompa della solenne entrata fatta dalla serenissima Maria Anna austriaca, figlia dell'invittissimo imperante Ferdinando terzo et sposa del potentissimo Filippo quarto, monarcha delle Spagne, re di molti regni, duca di Milano, accompagnata dal serenissimo Ferdinando quarto, re di Boemia e Ongaria, suo fratello, nella città di Milano. Con la descrittione de gli apparati e feste reali in questa occasione essibite*, Milano s.d. [ma 1651]; si tratta di inv. DEF nn. 02531, 02532, 02533, 02535, 02536. Per un'introduzione a queste incisioni si veda L. Pagnoni, *Giacomo Cotta*, cit., p. 90, cat. 35.

[30] Acquaforte e bulino, mm 285x204 (parte figurata); inv. DEF n. 02537. Lo stemma in basso a sinistra appartiene senza dubbio alla famiglia milanese Legnani; l'altro, in parte coperto, potrebbe essere quello degli Agazzi di Milano.

[31] Acquaforte e bulino, mm 314x218 (parte figurata); inv. DEF n. 02534. Anche l'identificazione dello stemma sullo scudo non è semplice. Confrontandolo con gli oltre ottomila riprodotti sul più o meno contemporaneo stemmario Cremosano (Archivio di Stato di Milano; https://archiviodigitale-icar.cultura.gov.it/it/185/ricerca/detail/648536), repertorio fondamentale per ciò che riguarda l'araldica lombarda, non si trova una corrispondenza precisa: il tema dei compassi, assai raro, si riscontra quasi solo come comune denominatore dei vari stemmi, tra loro piuttosto differenti, della famiglia Sesto; nessuna corrispondenza precisa neppure con i blasoni delle famiglie nobili degli altri territori della penisola. Non è escluso che possa trattarsi di uno stemma inventato da Cotta in relazione ai temi della pubblicazione a cui l'antiporta era destinata.

[32] Acquaforte e bulino, mm 175x114; inv. DEF n. 02448.

[33] Acquaforte e bulino, mm 301x193 (parte figurata); inv. DEF n. 02449.

[34] Nel contesto territoriale in cui erano operativi Cotta e Storer, oltre ai Parravicini – presenti sia nella natia Valtellina che a Como e a Milano – avevano per stemma un cigno anche i Caspani e, con l'aggiunta di una scure, i Carcano.

[35] Su questa ampia parte del suo catalogo si veda Sibylle Appuhn-Radtke, *Visuelle Medien im Dienst der Gesellschaft Jesu: Johann Christoph Storer (1620 - 1671) als Maler der Katholischen Reform*, Regensburg 2000, pp. 292-364.

[36] Andrea Busiri Vici, *Giovanni Ghisolfi (1623-1683): un pittore milanese di rovine romane*, Roma 1992, p. 47, fig. 44 (la riproduzione fotografica dell'opera, fornita all'autore dalla Witt Library di Londra, esclude le scritte in calce).

[37] Amaury Duval (a cura di), *Monuments des arts du dessin chez les peuples tant anciens que modernes, recueillis par le baron Vivant Denon, ancien directeur-général des musées de France, pour servir à l'histoire des arts*, vol. III, Paris 1829. In calce alla tavola, accanto al nome di Ghisolfi, compare quello del litografo francese Edouard Duchemin. Forse essa derivava direttamente dal disegno utilizzato da Cotta: suggeriscono questa possibilità sia la didascalia "Tiré du Cabinet de M.r Denon" sia il fatto che le due stampe condividano lo

stesso orientamento direzionale e si differenzino soltanto per la mancanza degli stemmi sulla tavola ottocentesca.

[38] Giovanni Luigi Cerchiari, *Orationes*, Bergamo 1634; Id., *Carmina*, Bergamo 1634.

[39] Di questi artisti, probabilmente, solo Everardi e Ghitti furono anche incisori in prima persona. Si coglie l'occasione per segnalare che al catalogo di Cossali vanno aggiunte anche due incisioni tratte da sue invenzioni conservate presso le Staatliche Kunstsammlungen di Dresda, una con *San Domenico che ha la visione di Cristo che brandisce tre frecce* (inv. A 108395) e un'altra raffigurante *San Domenico che sale in cielo su una scala a pioli* (inv. A 108396).

[40] Acquaforte e bulino, mm 431x296; inv. DEF n. 02900. Sul noto pittore e critico bresciano si vedano almeno Fiorenzo Fisogni, *La pittura dei Paglia*, in Carlo Bertelli (a cura di), *Duemila anni di pittura a Brescia*, vol. II, Brescia 2007, pp. 385-399, in particolare pp. 385-391; Rita Dugoni, *Paglia, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 80, Roma 2014, online al sito https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-paglia_%28Dizionario-Biografico%29/ (qui l'incisione è soltanto citata). Entrambi offrono un ampio riepilogo dei contributi precedenti.

[41] Si veda: Carlo Giuseppe Fontana, *Pallade segretaria, o sia prima spedizione di lettere missive*, Parma 1696, pp. 158-160, 291-294, 300-302. Come suggeriscono i nomi di alcuni degli artisti citati, Fontana aveva molta confidenza con l'ambiente di Parma, città in cui sembrerebbe essersi trasferito già negli anni Ottanta del Seicento. Artista era anche suo nipote Tommaso Fontana, pittore e disegnatore attivo a Milano, a cui tra l'altro commissionò l'invenzione dell'antiporta e del proprio ritratto inseriti in C.G. Fontana, *Le bellezze difformi, o sia la Venere smascherata. Ritratto morale espresso in due coloriti*, Parma 1689.

Contribution subjected to double-blind peer review process by one reviewer and plagiarism check with positive outcome.

Received: 18/10/2025
Approved: 27/10/2025

Papireto IV (2025) - pp. 329-333
ISSN 2974-668X
DOI: 10.57661/papireto/0426

Il disegno preparatorio di Andrea Appiani: una recente acquisizione per la Pinacoteca di Brera

Letizia Lodi
Pinacoteca di Brera

Andrea Appiani's preparatory drawing: a recent acquisition for the Pinacoteca di Brera

Abstract: This contribution illustrates the story of the Ministry of Culture's acquisition of Andrea Appiani's splendid preparatory drawing, Head of a Child, for one of the frescoed lunettes depicting Justice. Painted in 1808 in the Throne Room of the Royal Palace in Milan, they were damaged by the bombings of 1944 and placed in storage at Villa Carlotta (Tremezzo) from 1964 onwards. They were exhibited for several months in the exhibition dedicated to the artist, also at the Royal Palace (September 2025–January 11, 2026). The contribution also aims to highlight the importance of the conservation work carried out by the Superintendencies' Export Offices, which requires rapid intervention, up-to-date research, and often requires dealing with conflicts and appeals regarding proposals of considerable interest regarding the works presented to the Commissions. It is thanks to this work that many works have entered the collections of Italian museums. The most recent studies of Appiani's pictorial and graphic corpus are also discussed, including the cartoons preserved in the Cabinet des dessins du Louvre, including one depicting Justice, comparable to the drawing that is the subject of this essay.

Keywords: Appiani, preparatory drawing, *The Justice*, Brera, acquisition.

Il foglio con *la Testa di fanciullo* [fig. 1], di notevole raffinatezza esecutiva, era stato presentato all'Ufficio Esportazione della Soprintendenza di Genova e ne era stata intuita l'importanza storico artistica e quindi segnalato alla Pinacoteca di Brera, per verificarne l'interesse a poter ricevere il disegno. Nel gennaio 2024 il curatore responsabile del Gabinetto disegni e stampe insieme a Francesca Cappelletti allora direttrice *ad interim*, aveva dichiarato subito l'interesse dell'Istituzione braidense a poter ricevere il disegno, così intrinsecamente legato alla storia milanese e testimonianza della produzione di Andrea Appiani per il Palazzo Reale di Milano, che

Figura 1. Andrea Appiani, *Testa di fanciullo*, gesso nero, matita rossa e rialzi in gesso bianco, mm 284x222, Milano, Pinacoteca di Brera, Gabinetto dei disegni (1808). Figura 2. Andrea Appiani, *La Giustizia*, affresco staccato trasportato su tela, cm 140x95, Tremezzo, Villa Carlotta, in deposito dal 1964 (1808).

avrebbe ospitato un anno dopo (settembre 2025 - gennaio 2026) la tanto attesa mostra dedicata all'artista: *Andrea Appiani. Il neoclassicismo a Milano*[1]. In seguito, e sempre in tempi davvero stringati, come richiedono queste operazioni, la Soprintendenza di Genova aveva presentato l'ottima relazione storico-artistica redatta da Gianluca Zanelli, che consentì di poter vincolare il disegno, dichiarato di notevole interesse per il patrimonio nazionale, e di conseguenza far sì che il Ministero della Cultura, Divisione seconda, potesse procedere all'acquisto coatto del prezioso foglio e in tempi brevi donarlo alla Pinacoteca di Brera[2]. Sin dagli inizi di marzo 2024, infatti, il foglio entrò a far parte delle collezioni del Gabinetto dei disegni, dopo essere stato inventariato e catalogato, e presentato al pubblico il 12 giugno 2024, alla presenza di studiosi ben noti di Andrea Appiani, come Francesco Leone e Fernando Mazzocca. Si è ritenuto importante dare evidenza - nel testo e non in nota - di quanto siano fondamentali le sinergie tra gli Uffici esportazione delle Soprintendenze italiane ('sopravvissute') e i Musei autonomi o anche quelli in forza alle Direzioni museali regionali, per procedere con importanti acquisizioni per il patrimonio nazionale e consentire che le opere di recenti acquisti restino in Italia e ovviamente possano essere esposte e viste dal pubblico. Sono, infatti, davvero molti i casi di opere presentate agli Uffici Esportazione negli ultimi anni e ora conservati e esposti in Musei italiani.

Questo caso del foglio di Appiani aveva coinvolto molto Roberto Cassanelli, come è ben noto anche studioso di Ottocento lombardo e del patrimonio braidense, il quale aveva sostenuto l'importanza dell'acquisto e seguito tutte le operazioni da parte del Mic. Oltretutto proprio nel 2024 si era iniziato il progetto di aggiornamento della catalogazione e digitalizzazione dei disegni, di nuove campagne fotografiche e di studio di vari nuclei dei disegni lombardi del XVI e XVII secolo, nonché di quelli bolognesi del Seicento[3], come si può riscontare nel sito *on web* della Pinacoteca di Brera, alla voce *Collezioni online, Gabinetto disegni*, dove è stata pubblicata una selezione di fogli e il link alla *Storia del Gabinetto* dalla seconda metà del XIX secolo[4].

Nell'uso magistrale del gesso e della matita rossa, nonché nell'abilità e nella forza del tratto svelto e sicuro, il disegno, in perfetto stato di conservazione, rivela tutta la maestria di Appiani disegnatore, riconosciutagli sin dai tempi dei suoi contemporanei, come Pelagio Palagi, Thomas Lawrence e Leopoldo Cicognara. All'impeto naturalistico e allo studio del vero, questo foglio, uno dei più belli del corpus grafico appianesco, coniuga uno stile largo e uno spirito di idealizzazione che si ispira alla grazia di Correggio, riferimento costante come è ben noto per la pittura di Appiani[5] [fig. 1].

La testa di fanciullo, colta di sotto in su, è uno studio preparatorio per il putto alato di

Figura 3. Andrea Appiani, *Apoteosi di Napoleone*, cartone per l'affresco della sala del trono di Palazzo Reale di Milano, matita nera, lumeggiature bianche su carta, cm 274x475, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Gabinet des dessins (1806-1808 circa).

destra nella lunetta affrescata raffigurate *La Giustizia* che Appiani dipinse nel 1808 nella *Sala del Trono* del Palazzo Reale di Milano. Il pittore ricevette l'incarico di affrescare nei primi mesi del 1808 la Sala. Entro agosto dello stesso anno l'impresa era compiuta [fig. 2].

Nella volta del salone – come è ben noto agli studi – Appiani affrescò *l'Apoteosi di Napoleone come Giove trionfatore*. L'affresco, staccato e conservato a Villa Carlotta a partire dal 1964, fu molto danneggiato dai bombardamenti alleati che si abbatterono su Milano durante la Seconda guerra mondiale[6].

L'affresco centrale sul soffitto della sala del Trono di Palazzo reale a Milano, ricorda Rémi Cariel, è stato talvolta considerato l'opera più importante di Appiani, "ma in Francia, con il passare del tempo e la distanza tale valutazione è stata superata" mentre Francesco Leone ben definiva il ciclo di Palazzo reale: "uno straordinario caleidoscopio di forme e cromie sperimentali, di ideale classico e naturalistico lombardo, che decretò per il pittore il titolo di primo frescante d'Europa"[7].

Invece nelle quattro lunette della volta l'artista dipinse ad affresco le quattro *Virtù cardinali*: *Giustizia, Fortezza, Prudenza* e *Temperanza,* affreschi staccati e trasportati su tela, dopo i danni subiti a causa dei bombardamenti del 1943, depositati sempre nel 1964 a Villa Carlotta a Tremezzo, mentre in questi mesi dal 23 settembre scorso, sono finalmente esposte dopo anni alla mostra a cura di Francesco Leone, Fernando Mazzocca, Domenico Piraina: *Andrea Appiani. Il neoclassicismo a Milano*, al Palazzo Reale di Milano, (23 settembre 2025-11 gennaio 2026)[8].

L'allegoria della *Giustizia* è impersonata da una figura femminile seduta, ispirata alla scultura antica, come ha notato Francesco leone[9], che tiene con la destra il Codice napoleonico delle leggi e regge con la sinistra uno scettro [fig. 2]. Alla sua destra un genio alato sostiene un fascio di verghe con la scure; alla sua sinistra un secondo putto alato, di cui il disegno qui illustrato è lo studio preparatorio, stringe una cornucopia ricca di oro e onorificenze che simboleggia il liberismo del potere napoleonico verso i giusti[10]. Anche gli altri affreschi trasportati su tela, raffigurati *La Fortezza, la Prudenza e la Temperanza,* testimoniano la sapienza di Appiani come pittore di 'freschi', e le sue doti di colorista con finiture raffinate, che sono sopravvissute ai danni dei bombardamenti, e si nota il suo riferirsi ai maestri del Cinque e Seicento, come Correggio, Domenichino e Guido Reni[11].

I cinque cartoni preparatori dell'intera decorazione rimasti nello studio dell'artista alla sua morte, furono messi in vendita dagli eredi, come si evince dal catalogo di dell'eredità Appiani pubblicato a Milano nel 1818[12].

Attualmente solo lo splendido cartone dell'*Apoteosi di Napoleone* conservato al *Cabinet des Dessins du Louvre*, [fig. 3] è esposto nel percorso della mostra dedicata ad Appiani, in una

Figura 4. Andrea Appiani, *La Giustizia*, cm 122x278, cartone preparatorio, matita nera, lumeggiature bianche su carta, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Cabinet des dessins, Fonds des dessins et miniatures (1808).

sala vicina al Salone delle Cariatidi di palazzo Reale e nel catalogo è puntualmente descritto da Rémi Cariel[13]. Gli altri quattro cartoni sono ancora conservati al *Gabinet des dessin del Louvre*. Nel cartone per l'affresco con la *Giustizia* [fig. 4] è raffigurato a destra in alto un genio alato che sostiene un fascio di verghe, e il cui volto è quasi identico a quello del disegno preparatorio, leggermente meno sfumato e meno colorito. Per quanto riguarda il disegno braidense mostra una lieve variante nella disposizione della figura rispetto alla versione affrescata, confermando che si tratta dunque di uno studio preparatorio.

Il disegno con la *testa di fanciullo* faceva parte, con ogni probabilità, della "*Cartella contenente, pensieri e studj dal vero pei freschi della Sala altre volte del Trono nell'I. R. Palazzo*" inventariata nello stesso *Catalogo* del 1818[14] citato da Francesco Leone.

È doveroso ricordare che il più cospicuo nucleo di disegni di Andrea Appiani è conservato presso l'Accademia di Belle Arti di Brera, tra cui il noto *Album Vallardi* di recente restaurato, del quale alcuni fogli sono esposti alla Mostra di Palazzo reale. Un altro nucleo consistente è conservato al Castello Sforzesco e alla Galleria d'arte moderna di Milano; infine, un altro ancora, pur in contesto non lombardo, conservato all'Istituto Centrale della Grafica di Roma, proveniente dall'acquisizione della collezione Osio[15]; pertanto, è stata un'importante acquisizione questa del disegno preparatorio per le collezioni grafiche della Pinacoteca di Brera, di cui proprio Appiani fu nominato direttore nel 1809.

Note

[1] Francesco Leone, Fernando Mazzocca, Domenico Piraina, *Andrea Appiani. Il neoclassicismo a Milano, Milano 2025* catalogo della mostra.

[2] Ringrazio Giorgio Marini allora responsabile della Divisone seconda del Mic, nonché noto studioso di disegni tra XVII e XIX secolo, per il suo impegno e tempestività nel riuscire a procedere all'acquisto e alla successiva donazione alla Pinacoteca di Brera. Si ringraziano anche Rossana Vitiello allora direttrice Ufficio esportazione della Sabap di Genova e Gianluca Zanelli, Direttore della Galleria Nazionale di palazzo Spinola.

[3] Una prima selezione di disegni aggiornata agli studi più recenti ed anche già editi in cataloghi è stata pubblicata dal maggio 2025 nel sito della Pinacoteca di Brera e si sta lavorando anche a una pubblicazione pur divulgativa della serie *30 capolavori della Pinacoteca di Brera e di Palazzo Citterio*, nonché al progetto di una Mostra da tenersi alla Biblioteca braidense negli ultimi mesi del 2026 che illustrerà la varietà e particolarità delle collezioni di disegni e stampe. Cfr *Pinacoteca di Brera web site, Collezioni online, Gabinetto disegni e stampe.*

[4] Letizia Lodi, *Breve Storia del Gabinetto disegni e stampe*, ivi e link a *Risorse e ricerche*, nei prossimi mesi verranno pubblicate altre schede di disegni e aggiornamenti alle ricerche.

[5] Circa la fortuna critica della produzione artistica di Appiani si veda il recente contributo di Rémi Cariel, nel

catalogo della citata mostra di Palazzo Reale: Rémi Cariel, *La Fortuna critica* in *Appiani il Neoclassicismo a Milano*, Milano 2025, pp. 92 -97 e F. Mazzocca, *Andrea Appiani nella Milano napoleonica, 1796-1813*, *Appiani il Neoclassicismo a Milano*, cit., pp. 38- 49, con Bibliografia precedente e F. Leone, *Andrea Appiani pittore di Napoleone. Vita, opere, documenti 1754-1817,* Milano 2015, pp. 109-112.

[6] F. Leone*, Andrea Appiani pittore di Napoleone*, cit., pp.109-110; F. Mazzocca, *Andrea Appiani nella Milano napoleonica*, cit., pp. 44-45 e p 49; R. Cariel, schede relative al cartone con l'*Apoteosi di Napoleone e brevi note sulle lunette affrescate*, in *Appiani il Neoclassicismo a Milano*, cit., pp. 220-221.

[7] F. Leone, *Andrea Appiani pittore di Napoleone*, cit., pp 110-112 e le osservazioni sulle lunette nel corso della presentazione braidense del 12 giugno 2024.

[8] È un'occasione davvero fortunata il poter vedere le note lunette affrescate in una sala rinnovata del percorso espositivo di Palazzo reale e verificare *de visu* i confronti e le lievi varianti con lo splendido disegno preparatorio della Pinacoteca di Brera, che per non è stato richiesto per la mostra a casa di motivi espositivi.

[9] F. Leone, *Andrea Appiani pittore di Napoleone*, cit., pp. 109-112 e L. Lodi, nel corso della presentazione della nuova acquisizione del disegno preparatorio.

[10] Si vedano le foto delle lunette affrescate anche in R. Cariel, *Apoteosi di Napoleone*, cit., pp. 224-225.

[11] L'influenza dei grandi maestri del Cinquecento come Correggio, e i maestri bolognesi del Seicento come Domenichino e poi Reni, sulla pittura anche a fresco di Appiani, è sempre stata notata dalla critica contemporanea come più sopra ricordato e dal testo di R. Cariel, *La foruna critica*, cit., pp. 92-97.

[12] *Catalogo delle pitture, dei cartoni e disegni più ragguardevoli del defunto cavaliere Andrea Appiani e di varie altre pitture stampe e libri figurati esistenti presso gli Eredi del suddetto c. Appiani*, Milano 1818, p. 8, nn. 1-2.

[13] R. Cariel, *Apoteosi di Napoleone,* cartone per l'affresco della Sala del trono*,* scheda VIII .9, cit., pp.220-223 (con riproduzione del cartone). Si veda anche R. Cariel, *Andrea Appiani au Musée du Louvre, grace à Napoleon III* in *Appiani. Le peintre de Napoleon in Italie,* catalogo della Mostra a cura di Elisabeth Caude et Rémi Cariel, Musée National de Chateau de la Malmaison et du Bois (16 marzo –28 luglio 2025), Paris 2025, pp 69-73 e pp. 183-184.

[14] *Catalogo delle pitture, dei cartoni e disegni*, cit., p. 10, n. 7 alla voce "Disegni in cartelle". A proposito invece della dispersione dei disegni di Appiani si veda il contributo di Simone Ferraro, *La dispersione del corpus di Andrea Appiani. Dal collezionismo privato alle raccolte pubbliche*, in *Appiani il Neoclassicismo a Milano*, cit., pp. 82- 88.

[15] Giulia Fusconi (a cura di), *L'Artista e il suo atelier. I disegni dell'acquisizione Osio all'Istituto Centrale per la Grafica*, con la collaborazione di Angiola Canevari, Roma 2006, pp. 142-161.

Contribution subjected to double-blind peer review process by one reviewer and plagiarism check with positive outcome.

Received: 06/09/2025
Approved: 11/09/2025

Papireto IV (2025) - pp. 335-343
ISSN 2974-668X
DOI: 10.57661/papireto/0427

Massimo d'Azeglio, Stefano Stampa e Tommaso Grossi: *Sepoltura di Pagano* da *I Lombardi alla prima Crociata,* disegno 1843 c.

Cecilia Ghibaudi
Pinacoteca di Brera, Milano

Massimo d'Azeglio, Stefano Stampa and Tommaso Grossi: Sepoltura di Pagano *from* I Lombardi alla prima Crociata*, drawing c. 1843.*

Abstract: An art lover, collector, and amateur painter, Stefano Stampa, son of Teresa Borri Stampa, Alessandro Manzoni's second wife, was a pupil of Massimo d'Azeglio (related to the Manzoni family), whose paintings he owned, later bequeathed to the Academy of Fine Arts in Milan. A previously unpublished drawing by the Turin aristocrat, dedicated to Stampa himself, has now emerged from a private collection. The subject is derived from Tommaso Grossi's fifteen-canto poem I Lombardi alla Prima Crociata, published in Milan in 1826 by Vincenzo Ferrario, which Giuseppe Verdi adapted into the opera of the same name, performed at La Scala in 1843. The composition, with strong Risorgimento overtones, concludes with the passing and burial of Pagano, a Lombard nobleman who traveled to the Holy Land to atone for the terrible guilt of his father's murder. He is the brother of Arvino, lord of Rho, who left with the Crusaders to conquer the Holy Sepulchre. Due to the dedication to Stefano Stampa, the splendid drawing cannot be dated before 1837, the year of Manzoni's marriage to Teresa Borri Stampa, and would more sensibly be placed around 1843, the year of the first performance of Verdi's opera.

Keywords: Burial, Crusades, drawing, Azeglio, Stampa.

Per Stefano Stampa "entrato nel 1837 in casa Manzoni", fu "determinante l'incontro con Massimo d'Azeglio, marito (dal 1831) di Giulietta Manzoni, che elesse, superando le resistenze della madre, a maestro ideale di pittura (nella declinazione del 'paesaggio istoriato') e a compagno di escursione nelle Prealpi lombarde". Così Roberto Cassanelli in poche righe fotografava il rapporto da maestro ad allievo fra l'aristocratico torinese e il "figliastro di Manzoni", all'interno della cerchia parentale e intellettuale gravitante intorno al grande scrittore milanese[1]. In Stefano, continua Cassa-

Figura 1. Massimo d'Azeglio, *Sepoltura di Pagano*, 1843 c., Collezione privata. Figura 2. Id., , particolare con la dedica e la firma © Courtesy of the author.

nelli, l'Azeglio "incontrò un allievo destinato a divenire il suo maggior collezionista"[2].

Lo Stampa infatti raccolse una notevole collezione d'arte figurativa contemporanea cui, del resto, erano attenti anche i membri del circolo manzoniano attraverso la frequentazione delle esposizioni braidensi, degli artisti, l'acquisto e lo scambio di piccoli doni di opere, dipinti, disegni, fotografie[3].

Il disegno

In questo clima brillante e vivace si colloca un disegno di Massimo d'Azeglio donato al "figliastro del Manzoni", ora in collezione privata e inedito agli studi, raffigurante un seppellimento [fig. 1]. Il pittore, grande disegnatore dalla mano felice, come mostrano i taccuini di disegni conservati alla GAM e al Museo del Risorgimento di Torino, fin da molto giovane s'era avvalso di questa tecnica grafica come esercizio applicato al commento esplicativo, anche giocoso, dei suoi scritti[4].

Nel caso in questione, lo splendido disegno piuttosto grande[5], eseguito su carta incollata su un supporto cartaceo, è inserito entro una larga riquadratura di colore marrone dipinta dallo stesso autore a tempera, e contornato da una doppia filettatura nera. Infine, è completato da una seconda doppia filettatura in due diversi colori alternati: bianca lungo i lati inferiore e destro, nera lungo i lati superiore e sinistro. In basso a sinistra si trova la firma "M. d'Azeglio" e, sotto la filettatura bianca, sempre sullo stesso lato, è la dedica manoscritta "Massimo d'Azeglio al conte S. Stampa" [fig. 2].

L'esecuzione a penna e inchiostro color seppia si sovrappone al primitivo segno a matita. I dettagli molto accurati, il tratto sicuro, veloce e meticoloso ne indicano la realizzazione negli anni maturi dell'artista.

Il chiaroscuro, eseguito a tratteggio come in un'incisione, modella le figure di questa composizione grafica molto rara nella produzione azegliana sia per le dimensioni sia per la tecnica estremamente precisa, sia per la complessità della struttura che, diversamente dalla

Figura 3. Massimo d'Azeglio, *Sepoltura di Pagano*, particolare: i cipressi, 1843 c., Collezione privata. © Courtesy of the author. Figura 4. Massimo d'Azeglio, *cipressi*, album 25, fol. 5, Torino GAM. © GAM;

maggioranza dei soggetti del pittore, mette in secondo piano il paesaggio. Fra i pochi alberi posti all'estrema sinistra si innalzano simbolicamente tre esemplari di *Cupressus Sempervirens Stricta* [fig. 3], sempreverde dalla forma slanciata frequente nei cimiteri, immagine metaforica di immortalità e vita eterna, della resurrezione dell'anima che ascende al cielo[6].

La scena è perfettamente equilibrata nella disposizione simmetrica delle figure: al centro tre uomini stanno calando una bara nella fossa, una donna è in ginocchio. A sinistra un personaggio in lacrime confortato da un giovane uomo sta fra due gruppi di monaci con la croce e un gonfalone sul quale s'intravvede la sagoma di un vescovo. Ad essi corrispondono a destra altri uomini e cavalieri armati. La croce sul petto li qualifica come crociati mentre l'effigie sullo stendardo, per quanto appena accennata, rimanda a quello famoso di Sant'Ambrogio, simbolo del comune di Milano. Per un pittore-scrittore i cui dipinti molto spesso sono ispirati a temi letterari, sia suoi sia appartenenti alla cultura classica o contemporanea, soprattutto di ambito manzoniano, la presenza degli armati e dello stendardo invia immediatamente a uno dei poemi più famosi a quei tempi: *I Lombardi alla prima Crociata* di Tommaso Grossi. Un componimento in quindici canti in ottave dato alle stampe a Milano nel 1826[7]. Il Grossi, notaio e scrittore, fu il miglior amico tanto del Manzoni quanto dell'Azeglio. Quest'ultimo gli dedicò un "quadretto fatto in un'ora per Tommaso Grossi", appartenuto a Stefano Stampa[8] il quale, alla sua morte, compose: "In morte di Tommaso Grossi: elegia per pianoforte solo/ di Stefano Stampa"[9].

I Lombardi alla Prima Crociata

La veduta, segno per l'Azeglio, della correlazione fra uomo e natura in sintonia con la sensibilità romantica diffusa a livello europeo, trova espressione nel "paesaggio istoriato" elaborato fin dagli anni romani. Giuseppe Rovani ne sottolineava la forte tensione ideale: "L'Azeglio volle che il paese fosse dominato dagli uomini, e che questi rappresentassero qualche fatto atto a interessare altamente, volle che il soggetto storico e il paesaggio s'aiutassero a vicenda"[10]. Nella fase costruttiva dei miti, capaci di indirizzare le aspirazioni risorgimentali della nazione, emerge qui la volontà di identificazione del popolo italiano con i crociati.

La scelta del poema *I Lombardi alla prima Crociata* non fu una decisione occasionale, ma voluta e consapevole. Appare particolarmente abile e sofisticata non solo perché aggrega intorno a sé tutti gli attori della vicenda: Azeglio, Stampa e Grossi ma anche perché utilizza un soggetto in cui coesistono istanze risorgimentali, riflessioni sulla colpa e sulla redenzio-

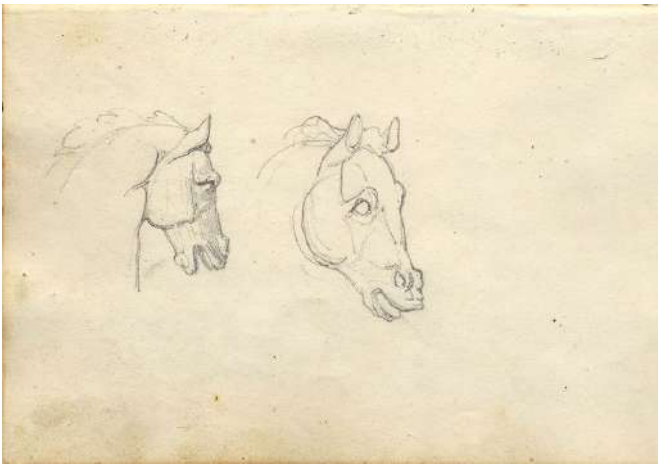


Figura 5. Massimo d'Azeglio, *Sepoltura di Pagano*, 1843 c., Collezione privata, particolare con testa di cavallo. © Courtesy of the author. Figura 6. Massimo d'Azeglio, *testa di cavallo*, album 7, fol. 44, 1824, , Torino GAM. © GAM

ne, ed un chiaro messaggio cristiano di perdono, tutti temi assai cari all'entourage di casa Manzoni[11].

Il poema del Grossi si chiude con il trapasso e la sepoltura di Pagano, nobiluomo lombardo recatosi in Terra Santa per espiare la colpa tremenda dell'omicidio del padre Folco. "Tutto pien dell'orror de' miei peccati"[12], in quei luoghi egli s'era fatto eremita per unirsi poi allo stuolo dei crociati guidati dal fratello Arvino, signore di Rho. Azeglio ne rappresenta la sepoltura dopo la morte in battaglia, immagine della redenzione del peccatore: "Nella valle di Giòsafa una fossa/ Scavar fece Gulfier", nipote e scudiero di Pagano, figlio di Arvino. Questi in lacrime, confortato dal giovane, china il capo con "recise in giro a mezz'orecchio come / è l'uso longobardico ha le chiome"[13]. Davanti alla fossa: "Un senso di pietade a quella smossa/ Terra d'intorno ogni lombardo appella, /A vedervi calar la spoglia muta/ D'un, cui santo in suo cor ciascun saluta"[14].

La donna in ginocchio, al centro, è Viclinda, moglie di Arvino, inutilmente e disperatamente amata da Pagano. Lo ha assistito durante la lunga agonia e al suo spirare: "Piange Viclinda à pie del duro letto / In sullo strato penitente prona"[15].

A destra, i nobiluomini al seguito del condottiero lombardo formano di "cavalieri un provido drappello"[16]. L'armato erto sulla sella, effigiato con maggior precisione, potrebbe essere Tancredi d'Altavilla principe di Galilea, uno dei capi della Crociata[17].

Nella composizione Azeglio s'era avvalso, secondo un consueto modo di procedere, degli schizzi dal vero eseguiti, anche in anni lontani, sui taccuini di disegno. Erano il suo strumento di lavoro. Come non vedere che i cipressi derivano da quelli tracciati sul foglio 5 dell'album 25 [fig. 4] datato giugno 1841[18]. Tra i suoi molti studi e dipinti di cavalli, per la testa del purosangue di Tancredi [fig. 5] sembra si sia servito, in controparte, del bellissimo schizzo dal vero del foglio 4, album 7 del 1824 [fig. 6] di grande felicità esecutiva[19]. Mentre la donna, osservata di lato [fig. 7], riconduce alle giovani dolenti di Francesco Hayez più volte proposte nel corso della sua lunga carriera[20]. Soprattutto a quella ai piedi del condottiero Pietro Rossi, scongiurante il padre di non partire [fig. 8], nella famosissima tela "manifesto anche politico, di quella rivoluzione romantica nelle arti figurative"[21].

Per quanto riguarda le armature, spesso tratteggiate negli album e dipinte nei quadri, poteva avvalersi di quelle tenute nello studio

Figura 7. Massimo d'Azeglio, *Sepoltura di Pagano*, 1843 c., Collezione privata, particolare con Viclinda. Courtesy of the author. Figura 8. Francesco Hayez, *Pietro Rossi prigioniero degli Scaligeri*, particolare, Milano, Brera.

del Molteni, da lui frequentato e illustrate nell'acquerello di Francesco Gonin[22]. Non mancavano certo a Milano o a Torino dove la nobiltà di recente nomina e la ricca borghesia stava approntando splendide armerie[23].

Occorre rilevare tuttavia che, mentre la Prima Crociata fu combattuta fra il 1096 e il 1099, i civili del disegno indossano zimarre e calze proprie dell'abbigliamento del XVI secolo[24], così come lo stendardo processionale di Sant'Ambrogio fu realizzato tra il 1565 e 1566 su disegno di Giuseppe Arcimboldi e Giuseppe Meda.

Tali incongruenze, non uniche nella produzione azegliana, nonostante la possibilità di consultare il *Costume antico e moderno* di Giulio Ferrario uscito già negli anni 1818-1829[25], possono essere giustificate dall'interesse primario verso la vicenda rappresentata tale che la fedeltà storica ai costumi diveniva per il pittore un elemento poco rilevante[26].

Datazione del disegno e fortuna del tema delle crociate

La data della pubblicazione del poema del Grossi a Milano, 1826, non può funzionare per la collocazione cronologica del disegno perché lo Stampa, come s'è detto, fu accolto nella famiglia di Alessandro Manzoni nel 1837 col matrimonio della madre[27].

È facile che, pur facendo riferimento al poema, l'opera grafica sia stata eseguita sull'onda del successo ottenuto dal melodramma di Giuseppe Verdi *I Lombardi alla prima Crociata* ispirato anch'esso al poema del Grossi[28]. Dramma lirico in quattro atti con il libretto dello scrittore-compositore Temistocle Solera[29], eseguito per la prima volta l'11 febbraio 1843 al teatro Alla Scala di Milano. L'Azeglio lo vide e lo ascoltò nella capitale lombarda, dal suo palco in teatro. Infatti, nella lettera scritta alla moglie Luisa, appena giunto a Torino il 1 marzo 1843[30], dimostra di conoscerlo bene tanto da chiederle di mandargli la famosa *Avemaria*. Se la composizione grafica fu eseguita intorno a quel periodo si può pensare che entrino in gioco anche altre ragioni oltre quelle già esposte: la volontà (ma anche la necessità) di mantenere buoni rapporti col *manzonian circle* nel momento in cui prendeva forma la separazione da Luisa Maumary Blondel, nipote acquisita del grande scrittore italiano. Ma può aver contato anche la gratitudine verso il Grossi per il ruolo primario da lui giocato nel tentativo, infruttuoso, di riappacificare i due coniugi.

Il tema delle spedizione in Terra Santa, elemento specifico del bagaglio romantico, fu inaugurato proprio dall'Azeglio all' esposizioni di Brera nel 1825 con il grande dipinto *La morte di Montmorency*[31], seguito dappresso, nel 1829, da *Pietro l'eremita* di Francesco Hayez"[32]. Non a caso Sandra Pinto aveva aperto la rile-

vante mostra fiorentina del 1973, *Il romanticismo storico*, con la sezione dedicata alle guerre combattute per la riconquista del Santo Sepolcro[33]. Il romanzo *Ivanhoe* di Walter Scott, uscito in Inghilterra nel 1820, fu uno degli elementi fondanti del genere storico medioevale, laddove il Michaud con i sei volumi della "Storia delle crociate", usciti in Francia negli anni 1817-1822 ma in traduzione italiana nel 1830[34] , divenne il testo di riferimento per questo soggetto. Eppure, pur tenendo conto che i ceti più acculturati potevano benissimo leggere i testi sopracitati in lingua originale, il poema del Grossi si candidava ad essere, non solo a Milano, l'opera più importante scritta sulla spedizione per la conquista del Santo Sepolcro fino a quel momento in Italia, ispiratore sia di opere figurative che musicali, come rimarcava esplicitamente la critica contemporanea[35].

Tornando a ragionare del disegno, l'avveduta analisi della produzione azegliana espressa nel 1862 da Antonio Caimi, da due anni stimato segretario e professore di storia dell'arte nella rinnovata Regia Accademia di Belle Arti di Milano[36]: *Delle arti del disegno e degli artisti nelle provincie di Lombardia dal 1777 al 1862*, calza molto bene, ancora vent'anni dopo, alla nostra composizione: "l'occhio e la mente erano ammaliati dal fascino irresistibile di una immaginosa fantasia, che sapeva ravvivare e caratterizzare con poetica impronta le varie parti, anche accessorie del dipinto, coordinandole al generale concetto. A questa arcana potenza di poesia debbesi attribuire l'incontestata superiorità di questo insigne pittore"[37].

Il giudizio del Caimi appare tanto più autorevole e onesto, per quanto non condiviso da una parte della critica, perché le sue valutazioni non potevano più essere influenzate dall' importante parentela manzoniana del pittore o dai suoi legami con i più celebri artisti milanesi. A quella data l'Azeglio ormai vecchio aveva rifiutato la carica di presidente dell'Accademia di Brera per la quale aveva delegato Francesco Hayez. Viveva a Torino dove sarebbe morto di lì a pochi anni. La sua pittura era a queste date irrimediabilmente superata ma non per questo aveva perduto l'incanto di rappresentazioni suggestive e affascinanti.

Note

[1] "Sono ogni giorno più contento della mia situazione […] per le relazioni che mi ha procurato, sia della famiglia Manzoni, sia di tutti quei dotti, semidotti, del paese e forestieri che concorrono a questo capo battaglione della letteratura italiana" così Massimo d' Azeglio, l'11 novembre 1831, scriveva all'amico Giuseppe Sartori (Roberto Cassanelli, *Il "cognato dei Promessi Sposi". Note sull'attività milanese di Massimo d'Azeglio e sulla formazione della collezione Stampa*, in Martina Corgnati (a cura di), *Massimo d'Azeglio pittore*, catalogo della mostra, Milano 1998, pp. 57, 64. Sulle vicende azegliane si rimanda a *I Miei ricordi* a cura di Alberto Maria Ghisalberti, Torino 1971 e all' *Epistolario* curato da Georges Virlogeux in dodici volumi (Torino 1987-2021). Sui rapporti con Stefano Stampa e l'entourage manzoniano si vedano: Luigi Rossari*, Lettere famigliari*, Milano 1910; Ezio Flori, *Le voci del mondo manzoniano*, Milano 1932; E. Flori, *Il figliastro del Manzoni Stefano Stampa*, vol. I, Milano 1939, p. 32; G. Virlogeux, *Epistolario*, vol. I, Torino 1987, pp. 85-86); Fernando Mazzocca, *Manzoni e il dibattito figurativo dell'Ottocento*, in C. Barbarisi et al., *Manzoni il suo e il nostro tempo*, cat. della mostra, Milano, 1985, pp. 26 -31.

[2] Le opere dell'Azeglio erano state ricercate e acquistate dal giovane Stampa non solo direttamente dal pittore ma anche presso le esposizioni dell'Academia di Brera e i maggiori collezionisti lombardi e torinesi tanto che ne possedeva ben 32, elencate dal Cassanelli e dal Flori. (R. Cassanelli, *Il cognato dei Promessi Sposi* cit., p. 64; E. Flori, *Il figliastro del Manzoni* cit., p. 293). È ricordato da Francesco Hayez in chiusura delle sue memorie: "Fra i mecenati più benemeriti ricorderò il c[…]te Stampa, il quale artista più benemerito di paesaggio, dimostrò sempre amore per l'arte e il proprio paese, volendone illustrare le celebrità. Egli volle da me il ritratto del Manzoni, (suo patrigno) del Rosmini e dell'Azeglio". Curiosamente dimentica di elencare il ritratto di Teresa Borri Stampa madre di Stefano (Francesco Hayez, *Le mie memorie*, a cura di F. Mazzocca, Vicenza 1995, pp. 185-186; Sergio Rebora, *Massimo d'Azeglio e "casa Manzoni" Attività artistica e collezionismo, maestri e dilettanti,* in M. Corgnati, *Massimo d'Azeglio*, cit., pp. 67-70).

Tale era l'ammirazione dello Stampa per l'Azeglio che ne copiò alcuni dipinti (Stefano Stampa, *Alessandro Manzoni: la sua famiglia, i suoi amici/ appunti e memorie di Stefano Stampa; col ritratto del Manzoni disegnato dall'autore*, Milano, Napoli, Pisa 1885, vol. I, p. 281; E. Flori, *Il figliatro del Manzoni* cit. vol. II, Milano 1939, pp. 40-41). Del pittore conservava più di un ritratto: uno eseguito da lui stesso nel 1854 (R. Cassanelli, *Stefano Stampa collezionista; illustrazione, pittura e fotografia in casa Manzoni,* in F. Mazzocca- Isabella Marelli-Sandrina Bandera (a cura di), *Hayez nella Milano di Manzoni e Verdi*, Milano 2011, pp. 105-108) ed uno commissionato all' Hayez nel 1864 a comporre un suo pantheon privato insieme ai ritratti della madre, di Manzoni e di Rosmini , tutti di mano del pittore veneto (F. Mazzocca, *Francesco Hayez, Schede 380, 387, 389, 398*, in *Pinacoteca di Brera dipinti dell'Ottocento e del Novecento Collezioni dell'Accademia e della Pinacoteca*, tomo I, Milano 1993, pp. 341- 343, 350-353, 360-361; Cecilia Ghibaudi, *Schede III.2 – III.5*, in F. Mazzocca - I Marelli - S. Bandera, *Hayez nella Milano di Manzoni e Verdi*, cit. pp. 62-69; C. Ghibaudi , *Ritratto di Alessandro Manzoni*, in F. Mazzocca, *Francesco Hayez,* catalogo della mostra, Milano 2015, pp. 220-223). La quadreria, donata per lascito testamentario all'Accademia di Belle Arti di Brera, si componeva di "centodiciotto pezzi notevolissimi per varietà e bellezza di opere d'arte, importantissima perché rappresentava, tutta un'epoca caratteristica, né suoi migliori e più significativi rappresentanti, tutta un'epoca caratteristica della pittura italiana e lombarda…" (S. Stampa, *Alessandro Manzoni: la sua famiglia i suoi amici* cit., p. 39) Il Flori ne fornisce l'elenco (E. Flori, *Il figliastro di Manzoni*, cit., vol. II, pp. 293, 445). Per la raccolta, data in gran parte in deposito dall'Accademia alla Pinacoteca di Brera e ai Musei Civici milanesi, si rimanda a R. Cassanelli, *"Il cognato dei Promessi Sposi"* cit. Milano 1998, pp. 33-66. Una parte dei beni di Stefano andarono al Pio Istituto dei figli della Provvidenza di Milano (*In memoria di Stefano Stampa. I figli della Provvidenza*, Milano 1967). Per l'Hayez si rimanda al già citato catalogo della mostra curata nel 2015 da Fernando Mazzocca (F. Mazzocca, *Francesco Hayez,* cit.).

[3] Jone Riva (a cura di), *Immagini di casa Manzoni*, Centro nazionale di studi manzoniani, Milano 1998; Angelo Stella - Gianmarco Gasparri, *Voci e volti di casa Manzoni: con lettere di Alessandro Manzoni, Luigi Rossari, Teresa Stampa, Francesco Gonin, Centro Nazionale di studi manzoniani*, Milano 2007; R. Cassanelli, *Stefano Stampa collezionista: illustrazione, pittura e fotografia in casa Manzoni,* in F. Mazzocca- I. Marelli- S. Bandera, *Hayez nella Milano di Manzoni e Verdi*, cit.. 2011, pp. 105-108; J. Riva, *Alessandro Manzoni Luoghi e volti famigliari*, Firenze 2014; F. Mazzocca (a cura di), *Musei e Gallerie di Milano. Casa Manzoni*, Milano 2016; J. Riva, *Gli interni di via Moroni*, in F. Mazzocca, ivi, pp. 35-42; A. Stella (a cura di), *Il crocchio supra-romantico della contrada del Morone*, Milano 2019; Marzia Pontone (a cura di), *Manzoni 1873-2023. La peste "orribile flagello tra vivere e scrivere",* catalogo della mostra (Milano Biblioteca Nazionale Braidense, 4 maggio-8 luglio 2023) Milano 2023.

[4] G, Virlogeux, *Connâitre et reconnâitre: la lettre, le dessin et l'autobiographie chez Massimo d'Azeglio* in *Des mots et des images pour correspondre Actes du colloque « les Correspondances »* Université de Nantes, 1984

[5] Il foglio del disegno misura cm 35 x 50. La scena riquadrata cm 24,6 x 41

[6] Secondo una leggenda l'albero di cipresso nacque da un seme donato dall'arcangelo Michele a Seth figlio di Abramo. Da questo germogliò l'albero il cui legno fu usato per fabbricare la croce del Golgota.

[7] Il poema, dato alle stampe da Pandolfo e Rossi, conobbe uno straordinario successo editoriale

[8] C. Ghibaudi, *Paesaggio*, in *Pinacoteca di Brera.* cit., p. 54. Del Grossi l'Azeglio possedeva un ritratto a pastello disegnato dal pittore Gerosa (E. Flori, *Alessandro Manzoni e Teresa Stampa: dal carteggio inedito di donna Teresa*, Milano 1930, pp. 421-422). Anche l'Hayez fece il ritratto del Grossi nel 1820, anno della pubblicazione della novella Ildegonda (F. Mazzocca, *Scheda 326* in *Pinacoteca di Brera* cit., con bibliografia precedente. Inoltre, intorno a quell'anno usò le fattezze del notaio-scrittore per la figura del Gonzaga nel dipinto *Il Conte di Carmagnola mentre sta per essere condotto al supplizio, raccomandando la sua famiglia all'amico Gonzaga, ultima scena della tragedia di Alessandro Manzoni* (1820-1821). Fu ancora ritratto, sempre dall'Hayez, intorno al 1824-1827 nell'*Autoritratto in un gruppo di amici* insieme ai pittori Pelagio Palagi, Giovanni Migliara e Giuseppe Molteni (Milano, Poldi Pezzoli) (Lavinia Galli in F. Mazzocca, *Francesco Hayez,* cit., pp. 148-149). Fonte preziosissima per il rapporto fra Azeglio e il Grossi, oltre che per le informazioni sulla Milano della prima metà dell'Ottocento è: Tommaso Grossi, *Carteggio 1816-1853*, a cura di Aurelio Sargenti, 2 vol., Varese 2005.

[9] Stefano Stampa, *In morte di Tommaso Grossi: elegia per pianoforte solo*, Milano 1853.

[10] Giuseppe Rovani, *Le tre arti considerate in alcuni illustri contemporanei*, Milano 1874, citato da F. Mazzocca, *Ideali e strategie di un artista moderno* in Virginia Bertone, *Massimo d'Azeglio e l'invenzione del paesaggio istoriato*, catalogo della mostra, Torino 2002, pp. 11-43, sp. 15, 37.

[11] Su questo tema si veda Giorgio Panizza, *Le due tragedie e l'idea di Nazione* in Luca Danzi - Giorgio. Panizza (a cura di), *Immaginare e costruire la Nazione Manzoni da Napoleone a Garibaldi*, Milano 2012, pp. 87-101

[12] "Pagano, ramingo senza nome e stato, /Profugo e tristo pel levante egli erra". Tommaso Grossi, *I lombardi alla prima crociata,* poema in 15 canti, Milano 1826, pei tipi di Pandolfo Rossi, canto primo.

[13] La descrizione della capigliatura "all'uso longobardico" è riferita, nel canto primo, a Pagano (Tommaso Grossi, *I Lombardi alla prima Crociata. Canti quindici*, Milano 1826, canto I).

[14] Ivi, canto XV.

[15] Ibidem

[16] Ibidem

[17] Tancredi d'Altavilla, reggente del Principato d'Antiochia e della contea di Edessa, fu uno dei capi della Prima Crociata ed è anche uno dei personaggi della *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso.

[18] Massimo d'Azeglio, album 25, f. 5 (1841), Torino, GAM. Lo schizzo dei cipressi nell'album è collocato fra altri raffiguranti località del lago Maggiore (Villa Serbelloni, Villa Melzi)

[19] Torino GAM. Un altro taccuino azegliano di proprietà di Torino è conservato negli Archivi Storici del Museo Nazionale del Risorgimento Italiano della città (inv. 1118).

[20] Altri esempi possono essere indicati nella giovane col grande gonnellone giallo inginocchiata ai piedi di Maria Stuarda del 1827 (Milano, collezione Banca Cesare Ponti). Elena Lissoni, *Maria Stuarda, nel momento che sale al patibolo* in F. Mazzocca, *Francesco Hayez,* cit., pp. 140-143), e nella donna, pur essa in ginocchio, vista di schiena nel *Pietro l'eremita che cavalcando una mula bianca col Crocifisso in mano, e scorrendo le città e le borgate predica la Crociata*, dipinto negli stessi anni (Milano collezione privata, E. Lissoni, scheda 38, cit., pp. 158-161).

[21] F. Mazzocca*, Francesco Hayez,* cit., p. 104. Milano, Pinacoteca di Brera. Il quadro fu presentato all'esposizione braidense del 1820 (F. Mazzocca, *Pietro Rossi signore di Parma, spogliato dei suoi domini dagli Scaligeri, signori di Verona, mentre è invitato nel castello di Pontremoli di cui stava a difensore, ad assumere il comando dell'esercito veneto, il quale doveva muoversi contro i di lui propri nemici, viene scongiurato con lacrime dalla moglie e da due figlie a non accettare l'impresa* in F. Mazzocca, *Francesco Hayez* cit., 2015, pp. 104-107 con bibliografia precedente; Francesca Valli, *La figura. I modelli della scultura*, ivi, pp. 338- 341; Chiara Nenci, *Le storie, i soggetti "Un'enorme suppellettile di fatti"*, ivi, pp. 346-349. Se, a quella data, l'Azeglio non poteva ancora conoscere il dipinto, una volta arrivato a Milano, poté vederlo, ragionevolmente, nella collezione di Giorgio Pallavicino Trivulzio, benché quest'ultimo non avesse una grande stima per l'aristocratico torinese (G. Virlogeux, *Epistolario*, I, cit., 1987, p. XXXVI).

[22] Chiara Nenci, *Francesco Gonin. Interno dello studio di Molteni a Milano con il pittore Massimo d'Azeglio*, 1854, in Lavinia Galli Michero – Fernando Mazzocca (a cura di), *Gian Giacomo Poldi Pezzoli. L'uomo e il collezionista del Risorgimento*, cat. della mostra, Milano 2011, pp. 92-93. Il Gonin era impegnato in quegli anni, su suggerimento dello stesso Azeglio, nell' illustrazione dell'edizione definitiva de *I Promessi Sposi*, la *Quarantana.* F. Mazzocca, *Quale Manzoni? Vicende figurative dei Promessi Sposi*, Milano 1985; F. Mazzocca (a cura di), *L'officina dei Promessi Sposi*, cat. della mostra, Milano 1985.

[23] Una famosa storica armeria era quella dei Poldi Pezzoli (Mercedes Viale Ferrero- Lavinia Galli Michero, *Armi e cavalieri tra scena e museo*, in L. Galli Michero - F. Mazzocca (a cura di), *Gian Giacomo Poldi Pezzoli. L'uomo e il collezionista del Risorgimento*, cat. della mostra, Milano 2011, pp. 72-81. Altra importante raccolta d'armi fu quella del banchiere Ambrogio Uboldo (C. Ghibaudi, *Carlo Bossoli, L'armeria del nobile Uboldo invasa dagli insorti milanesi […]1848*, in ivi, pp. 94-97). A Torino Carlo Alberto di Savoia Carignano re di Sardegna stava allestendo l'Armeria Reale. A lui nel 1833 il Sanquirico vendette la maggior parte della sua collezione d'armi. L'acquerello della sala d'arme dello scenografo si trova nel sontuoso album donato da Massimo d'Azeglio al re con altri acquerelli datati fra il 1833 e il 1843 (C. Ghibaudi, *Alessandro Sanquirico, Sala d'arme di Alessandro Sanquirico da lui medesimo disegnata dal vero,* 1833 c., in ivi, pp. 88-89).

[24] Si vedano, a titolo d' esempio, la zimarra di Enrico VIII nel ritratto del 1540 di Hans Holbein il giovane (Roma, Galleria Barberini), o l'*Enrico VIII e Anna Bolena* di Daniel Maclise 1835 (collezione privata). La zimarra (dallo spagnolo *zamarra*) è un soprabito maschile, in uso nel XV e XVI secolo, guarnito anche con profili di pelliccia.

[25] Giulio Ferrario, *Il costume antico e moderno o storia del governo, della milizia, della religione, delle arti, scienze ed usanze di tutti i popoli antichi e moderni provata coi monumenti dell'antichità e rappresentata cogli analoghi disegni dal dottore Giulio Ferrario,* Milano 1818-1829.

[26] Un esempio di queste incoerenze sono gli abiti di foggia seicentesca nella tela, presentata nel 1832 all'esposizione braidense, *La morte di Francesco Ferrucci a Gavinana* (Reale castello di Racconigi, inv. R 3060, 1951) quando l'episodio è datato 3 agosto 1530.

[27] Sono invece parecchie le indicazioni cronologiche sui dipinti. Senza volerne fare una ricostruzione esaustiva si ricorda che nel 1841 l'Azeglio aveva eseguito un quadro per Stefano. Ne scriveva Teresa Borri al figlio "Il tuo quadro domani sarà portato processionalmente nella tua camera" (in via del Morone) (E. Flori, *Stefano Stampa*, I, cit. 1939, p. 77). Nel 1852 Stefano commissionava altri due quadri a Massimo d'Azeglio" (Ivi, p. 233). Nel 1853 gli domandava una copia della Bradamante che il pittore aveva già venduto al duca di Sutherland (Ivi. p. 235). Nello stesso anno l'artista faceva sapere a Stefano di avergli fatto "la replica in piccolo del quadro di Sforza che mi chiedesti fin dall'anno scorso" (Ivi, pp. 240, 292, 296).

[28] Su questo tema si rimanda a F. Mazzocca, *Pittura storica e melodramma: il caso di Hayez,* in Carmelo Alberti –Giovanni Morelli (a cura di), *Scritti in onore di Nicola Mangini*, Quaderni di Venezia Arti 2, Roma 1994, pp. 55-60, 102-108. Si rimanda nuovamente al catalogo della mostra curata da F. Mazzocca, S. Bandera, I. Marelli, cit.

[29] "Con quest'opera, rappresentata con enorme successo l'11 febbraio 1843, entriamo nel vivo del laboratorio di Verdi che impone al melodramma italiano un nuovo ritmo drammatico e una rivoluzionaria forza espressiva" scrive Paolo Gallarati nella presentazione al Teatro Regio.

[30] Secondo il Virlogeux Massimo si stabilì a Torino dal fratello Roberto il primo marzo 1843. (G. Virlogeux, II, cit., pp. 136-137). Nell'Ottocento *I Lombardi* sono rappresentati un po' ovunque; è addirittura la prima opera verdiana messa in scena negli Stati Uniti, alla Palmo's Opera House di New York, nel 1847.

[31] Per il *Montmorency* Azeglio si era ispirato al romanzo *Malek Adel* di Marie Cottin, pubblicato nel 1805 e tradotto in Italia nel 1823 a Firenze.

[32] E. Lissoni, *Pietro l'eremita che cavalcando una bianca mula col Crocifisso in mano…*, 1827-1829, in F. Mazzocca, *Francesco Hayez*, 2015, pp. 158-161; Ignazio Fumagalli l'aveva immediatamente associato al poema del Grossi (I. Fumagalli, 1829, pp. 387-389).

[33] Sandra Pinto (a cura di), *Romanticismo storico*, Firenze, Palazzo Pitti 1973-1974, cat. della mostra Firenze 1973.

[34] *Storia delle crociate scritta dal signor Michaud dell'Accademia francese recata in lingua italiana per conto del cav. Luigi Rossi membro dell'Istituto di scienze e lettere*, terza edizione, Firenze, tipografia Battelli e figli, 1830. Joseph-François Michaud nel 1808 cominciò a pubblicare l'*Histoire des Croisades* che uscì in sei volumi nel 1817-1822. Si rimanda a F. Mazzocca, *L' immagine del Medioevo nella pittura di storia dell'Ottocento* in Enrico Castelnuovo - Giuseppe. Sergi, (a cura di), *Arti e storia nel Modioevo*, vol. IV, Torino 2004, pp. 611-640.

[35] È sufficiente scorrere il catalogo della citata mostra fiorentina di Sandra Pinto nel 1973 per avere una rassegna dei dipinti ispirati al romanzo del Grossi (S. Pinto, op. cit.

1973, p. 30). Nell' epistolario dell'Azeglio il nome del Michaud non compare mai.

[36] La relazione fu presentata all'Esposizione universale di Londra del 1862 (Serenita Papaldo, *Caimi Antonio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 16, Roma 1973).

[37] A. Caimi, *Delle arti del disegno e degli artisti delle provincie di Lombardia dal 1777al 1862. Memoria […] dettata nell'occasione della Esposizione universale di Londra del 1862*, Milano 1862, pp. 93-94.

Contribution subjected to double-blind peer review process by one reviewer and plagiarism check with positive outcome.

Received: 08/07/2025
Approved: 10/08/2025

Papireto IV (2025) - pp. 345-353
ISSN 2974-668X
DOI: 10.57661/papireto/0428

La fotografia nella ricerca archeologica in Sicilia tra XIX e XX secolo

Giancarlo Germanà Bozza
Accademia di Belle Arti di Palermo

Photography in archaeological research in Sicily between the 19th and 20th centuries

Abstract: The history of archaeological photography is closely tied to the development of photography itself. From the earliest days of photography in the 19th century, archaeologists recognized the value of this new technology for documenting their excavations and finds. One of the pioneers of archaeological photography was John Beasley Greene, a French photographer and archaeologist who, in 1853, documented his excavations in Egypt with photographs. These images not only provided a visual record of the sites, but also helped preserve information that could have been lost over time. Between the 19th and 20th centuries, archaeological research in Sicily also found photography to be a fundamental tool for documenting archaeological fieldwork and the study of finds. Among the first archaeologists to employ photography was Francesco Saverio Cavallari, author of a seminal archaeological study that led to the first reconstruction of the archaeological topography of Syracuse. The systematic use of photography is primarily due to the archaeologist Paolo Orsi from Rovereto, who, along with Antonino Salinas, can be considered the father of archaeological research in Sicily. The research of both these scholars is carefully documented with photographs. The aim of this study is to analyze the importance of photography at a delicate time when the foundations of archaeological research in Sicily were being laid.

Keywords: Bernabò Brea, Cavallari, Daguerre, Talbot, Orsi.

La storia della fotografia archeologica è strettamente legata allo sviluppo della fotografia stessa e già nel XIX secolo gli archeologi hanno riconosciuto il valore di questa nuova tecnologia per documentare i loro scavi e i reperti. Uno dei pionieri della fotografia archeologica fu John Beasley Greene, un fotografo e archeologo francese che nel 1853 documentò i suoi scavi in Egitto con fotografie. Queste immagini non solo fornivano una registrazione visiva dei siti, ma aiutavano anche a preservare informazioni che pote-

Figura 1. Busto di Patroclo e negativo, tavola V da W.H.F. Talbot, *The Pencil of Nature*, New York 1969.

vano andare perdute nel tempo.

Nel 1839, l'artista Louis Jacques Mandé Daguerre (1787–1851) presentò all'Accademia delle Scienze francese una scoperta che avrebbe rivoluzionato il modo di riprodurre la realtà: il dagherrotipo. Daguerre aveva prodotto la prima immagine fotografica nel 1827, ma solo nel 1842 il processo fu perfezionato e brevettato. Il dagherrotipo poteva riprodurre un'immagine irripetibile e speculare su una lastra di rame argentata, senza ausilio di un negativo fotografico, attraverso l'uso di vapori di iodio per rendere la lastra fotosensibile e vapori di mercurio per lo sviluppa. L'immagine che risultava era un positivo, non riproducibile, che spesso poteva avere un aspetto cangiante a seconda dell'angolazione della luce.

Dopo un complesso processo chimico ed un lungo tempo di esposizione, le immagini prodotte risultavano fragili ma precise nei dettagli. Solo l'invenzione del calotipo, nel 1840, da parte di William Henry Fox Talbot rese possibile la realizzazione di un'immagine fotografico riproducibile. La calotipia è un procedimento fotografico per permette lo sviluppo di immagini riproducibili con la tecnica del negativo/positivo. Formata dalle parole *kalos* ("bello") e *typos* ("stampa"), questa tecnica fu conosciuta anche come taltotipia o disegno fotogenico, soprattutto nei suoi sviluppi iniziali. Rispetto al metodo di Daguerre, però, la qualità della stampa risultava inferiore, specialmente nei dettagli. La possibilità, inoltre, di ottenere immagini riproducibili rendeva il prodotto meno prezioso del dagherrotipo, ma rendendolo adatto ad una varietà di impieghi che richiedevano di riprodurre immagini.

Le prime applicazioni della fotografia nell'archeologia hanno seguito nel tempo molteplici direzioni, spesso antitetiche tra loro, ma comunque finalizzate ad una sperimentazione che non sempre ha portato a risultati coerenti sul piano scientifico. Attraverso diversificazioni per una prima codifica, Talbot individuò nel suo libro fotografico *The Pencil of Nature* determinate condizioni in cui era possibile adoperare la fotografia. Attraverso la tecnica del Calotipo negativo, perfezionato tra il 1839 ed il 1840 con i suggerimenti dell'astronomo Herschel, Talbot osservava che si potevano ottenere un numero illimitato di copie della stessa immagine[1].

Il primo ambito a cui poteva essere applicate la fotografia è stata l'architettura, intesa nel senso generale come restituzione fotografica di edifici e del paesaggio urbano. Attraverso la restituzione fotografica di varie architetture accostate, si poteva ricostruire la visione dello spazio urbano. Talbot era consapevole che la fotografia poteva essere applicata alla riproduzione di altri soggetti, come quadri e stampe, mantenendo sempre la peculiarità di potere

riprodurre il modello originale. Questa capacità di riprodurre un fac-simile fu applicata all'egittologia ed all'etruscologia, per riprodurre iscrizioni. L'applicazione del mezzo fotografico rendeva obsoleto il ruolo del copista all'interno del museo, in quanto era possibile riprodurre immagini di un reperto archeologico conformi all'originale. Per riprodurre al meglio la testa del cosiddetto Patroclo, Talbot eseguì circa cinquanta prove fotografiche, riproducendo la copia in gesso di una copia ellenistica [fig. 1]. Rimaneva, tuttavia, il "problema di Talbot, ovvero la difficolta di ottenere immagini molto dettaglia attraverso la calotipia, un problema che rimase una caratteristica distintiva del suo metodo rispetto al dagherrotipo. Talbot cercò di migliorare il suo metodo, sperimentando con carte trattate in modi diversi per ridurre la grana e aumentare la nitidezza delle immagini. Nonostante i miglioramenti, non fu possibile raggiungere la stessa nitidezza, soprattutto per la natura fibrosa della carta e della sua reazione chimica con l'immagine.

Il problema del "punto di vista variabile", in particolare, non è un problema tecnico intrinseco a suo processo, ma piuttosto una caratteristica intrinseca della fotografia. Talbot, come precursore della fotografia moderna, cercò di fissare l'immagine, ma il concetto di "punto di vista" rimase legato alla scelta del fotografo e non ad una limitazione del metodo. La scelta del punto di vista, ovvero l'angolazione da cui viene scattata la foto, è una decisione creativa del fotografo, relativa alla pratica fotografica ed indipendente dal metodo applicato. A differenza di altri aspetti come l'esposizione o la messa a fuoco, che possono essere modificati successivamente alla produzione, il punto di vista scelto durante lo scatto è irreversibile.

Talbot aveva scelto questa sua scultura, un calco in gesso del *Busto di Patroclo*, che riproduceva la testa marmorea di un eroe greco, da un originale di età ellenistica replicato diverse volte da scultori romani durante il principato di Adriano[2]. Per alcune caratteristiche tecniche e stilistiche, in particolare la forte torsione del capo, questa scultura è stata identificato con uno dei due portatori di otre pertinente al gruppo scultoreo di Ulisse e Polifemo di Sperlonga[3]. La copia di Talbot probabilmente era stata fatta dalla copia romana che faceva parte della Collezione Townley, da cui sono stati tratti diversi calchi in gesso. I tempi non erano ancora maturi per formulare un moderno concetto di "fotografia archeologica", in quanto negli anni Quaranta del XIX secolo la possibilità di "immortalare" ogni soggetto mescolava generi differenti e solo i successivi studi avrebbero individuato i canoni con cui caratterizzare la pratica fotografica.

Le immagini portavano ad un approccio conoscitivo generico, motivato da un desiderio di conservare determinate vedute architettoniche o paesaggistiche più veritiere rispetto al semplice schizzo sul taccuino di un viaggiatore del XVIII secolo. In alcuni casi, la presenza di antiche rovine in un contesto paesaggistico poteva contribuire a dare un valore pittoresco allo scenario. Questa modalità di rappresentazione che possiamo definire totalizzante derivava dalla tradizione incisoria, che presentando varie soluzioni come ampie prospettive o singole facciate di edifici, poteva ottenere una rappresentazione visiva di un edificio piuttosto realistica. Teniamo presente, però, che l'artista poteva animare questo aspetto realistico inserendo personaggi e scene di vita quotidiana ed inserire alcuni elementi naturalistici come cornice.

Verso la metà del XIX secolo possiamo individuare i primi elementi caratterizzanti della fotografia archeologica, ovvero l'introduzione di alcuni procedimenti tecnici che permettevano agli studiosi in viaggio di potere documentare le loro ricerche con immagini disegnate e incise. È il caso della *Description de l'Égypte*, una serie di pubblicazioni iniziata nel 1809 e proseguita fino al 1829, in cui si voleva proporre una descrizione scientifica dell'Egitto antico e moderno. A quest'opera parteciparono circa 160 studiosi, organizzati nella *Commission des sciences et des arts*, che seguirono Napoleone nella campagna d'Egitto tra il 1798 ed il 1801. Alla stesura dell'opera parteciparono anche circa 2000 artisti, tra cui 400 incisori e il titolo completo dell'opera fu *Description de l'Égypte, ou Recueil des observations et des recherches qui*

Figura 2. J.-P. Girault de Prangey (1804-1892), *Érechthéion, Acropole*, 1842, dagherrotipo, Christian A. Johnson Memorial Art Acquisition Fund.

ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française ("Descrizione dell'Egitto, o la raccolta di osservazioni e ricerche fatte in Egitto durante la spedizione dell'esercito francese").

Nel 1851, Maxime Du Camp riuscì a riprodurre su un supporto cartaceo immagini realistiche dell'Egitto dei Faraoni, ormai prive di ogni valore estetico, anche se con i limiti dovuti all'apparecchiatura stessa. Partito nel 1849 per l'Egitto e la Nubia, insieme all'amico Flaubert, Du Camp realizzo un reportage fotografico lungo il Nilo[4].

Tra i pionieri del dagherrotipo possiamo citare anche Joseph-Philibert Girault de Prangey, fotografo e disegnatore francese, che documentò i suoi viaggi con le prime fotografie che si sono conservate di Grecia, Palestina, Egitto, Siria e Turchia. Nel 2019, il Metropolitan Museum of Art ha presentato la mostra "Monumental Journey: The Daguerreotypes of Girault de Prangey", ovvero una raccolta di 120 fotografie scattate nei viaggi compiuti dopo il 1840. In questa raccolta sono comprese le immagini del Partenone, della Moschea di Khayrbak al Cairo e della Cupola della Roccia a Gerusalemme[5].

Girault tornò in Francia con oltre mille dagherrotipi, realizzati con una macchina fotografica da lui stesso progettata. Per il trasporto dei dagherrotipi, data la loro delicatezza, Girault progettò anche delle scatole in legno della mistura adatta. Il suo lavoro rimase inedito fino agli anni Venti del secolo scorso, quando i suoi dagherrotipi furono scoperti in un magazzino di sua proprietà e attualmente sono considerati il più antico archivio fotografico conservato.

Nel 1842, Girault si recò a Roma e fotografò monumenti di varie epoche. Il primo dagherrotipo raffigura l'Arco di Tito. Successivamente si recò in Grecia, che nel 1830 aveva ottenuto l'indipendenza dall'Impero Ottomano. Un dagherrotipo del 1843 raffigura i resti del tempio di Apollo a Didyma. Inserendo una figura nella fotografia, Girault rese efficacemente il senso di scala in rapporto alle colonne, che aveva inquadrato dal basso. In quello stesso anno, Girault fotografò anche la Moschea di Amr Ibn al-As al Cairo, collocando la macchina fotografico sul tetto dell'edificio e

Figura 3**.** Paolo Orsi a Lipari nel 1928 e la documentazione fotografica di alcuni reperti rinvenuti da Paolo Orsi nel santuario rupestre di Artemide a Siracusa .

puntando direttamente su uno dei minareti.

Ad Atene, Girault rimase particolarmente colpito dal portico delle Cariatidi dell'Eretteo, dove ancora non era visibile l'intervento di restauro condotto tra il 1846 ed il 1847 da A. Paccard [fig. 2]. Nel dagherrotipo di Girault possiamo vedere ancora le murature e i puntelli di sostegno tra le Cariatidi, che saranno sostituiti dalle colonne. Negli anni successivi, altri fotografi furono attratti dalle antichità di Atene, tra cui possiamo ricordare J. Robertson e Pascal Sebah.

A partire dagli ultimi decenni del XIX secolo anche la ricerca archeologica in Sicilia trovò nell'uso della fotografia uno strumento fondamentale per documentare le indagini archeologiche sul campo e lo studio dei reperti. Tra i primi archeologi che si avvalsero della fotografia possiamo ricordare Francesco Saverio Cavallari, autore di una fondamentale ricerca archeologica che portò alla prima ricostruzione della topografia archeologica di Siracusa.

A Cavallari si deve l'applicazione di una metodologia scientifica alla ricerca archeologica. Nel 1840 collaborò con il geologo tedesco Wolfgang Sartorius von Waltershausen per i rilievi della *Carta topografica e geologica dell'Etna* e questo lo portò a trasferirsi a Gottinga per ultimare la stesura del volume. Dopo avere insegnato architettura all'Accademia Nazionale di Belle Arti di San Carlos, a Città del Messico, Cavallari fece ritorno in Sicilia e, dal 1857 al 1864[6], ricoprì la carica di direttore della Commissione di Antichità e Belle Arti di Sicilia ricevuta da Michele Amari[7]. Nei decenni successivi esplorò numerosi siti archeologici siciliano come Selinunte, Agrigento, Siracusa, Camarina. In collaborazione con Adolf Holm, Cavallari realizzò la prima planimetria di Siracusa e il volume *Topografia archeologica di Siracusa*.

L'uso della fotografia incontra ancora notevoli difficoltà e questo lo possiamo notare nelle relazioni degli scavi pubblicate da Francesco Saverio Cavallari in *Notizie degli scavi dell'antichità*[8]. Ancora per l'ultimo decennio del XIX secolo possiamo osservare che la descrizione delle ricerche, in particolare dei reperti rinvenuti, viene completata con rilievi e disegni secondo una metodologia applicate nei decenni precedenti.

Un uso sistematico della fotografia si deve soprattutto all'archeologo roveretano Paolo Orsi [fig. 3]. Ritenuto non idonea nel concorso

Figura 4. Paolo Orsi all'ingresso del santuario rupestre di Artemide a Siracusa .

per la cattedra di archeologia all'Università di Roma, Orsi si spostò a Siracusa per avere vinto il concorso di ispettore di III classe degli scavi e dei Musei. In Sicilia trovò un territorio sostanzialmente inesplorato e, forte delle esperienze acquisite nei suoi studi, avviò le prime indagini archeologiche nel 1889. Tra il 1892 ed il 1895 Orsi scavò e pubblicò i materiali delle necropoli di Siracusa, ma si dedicò anche allo studio della preistoria. Le sue indagini archeologiche riguardarono i centri dell'età del Bronzo, in particolare Thapsos, e le colonie greche nella Sicilia orientale. Nel 1890 furono pubblicate dalla Reale Accademia dei Lincei le sue monografie su Naxos e Megara Hyblaea. In questi anni si occupò anche delle ricerche in Calabria, in particolare a Locri, affiancando il direttore dell'Istituto Germanico di Roma, Eugen von Petersen, e scoprendo il tempio di contrada Marasà e il gruppo marmoreo dei Dioscuri. Dal 1891 ricoprì anche la carica di direttore del Museo Archeologico di Siracusa, dove si dedicò ad ampliare le sale ed aumentare le collezioni, oltre ad inventariare i materiali posseduti[9].

Negli archivi del Museo Civico di Rovereto e della Soprintendenza di Siracusa sono conservati tantissimi documenti di Paolo Orsi, che comprendono anche numerose fotografie. Nelle immagini conservate possiamo vedere l'archeologo impegnato nelle indagini archeologiche, ma anche in altri momenti come gli spostamenti nel territorio o la documentazione dei reperti [fig. 4]. Nelle sue indagini nel territorio, Paolo Orsi si avvalse di alcuni collaboratori: Sebastiano Agati (architetto), Rosario Carta (disegnatore) e Giuseppe D'Amico (restauratore). Attraverso una documentazione accurata di scavo, Orsi fu in grado di pubblicare i risultati delle sue indagini archeologiche su riviste specializzate, fra cui *Notizie degli Scavi di antichità* e dei *Monumenti antichi del Lincei*. Possiamo considerare ancora oggi uno studio di riferimento la sua monografia *Esplorazioni den-*

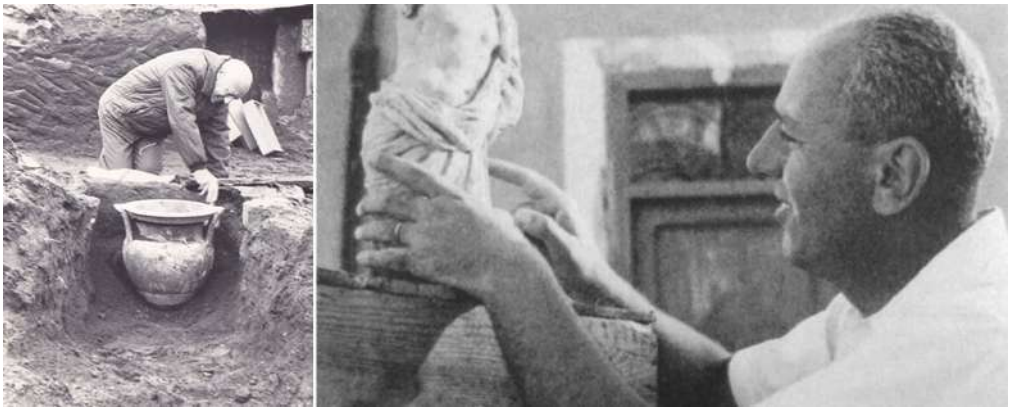


Figura 5. Alcuni momenti delle attività di ricerca di Luigi Bernabò Brea a Lipari.

tro ed intorno al tempio di Athena in Siracusa, pubblicato a Roma nel 1910, in cui tracciò la storia di Siracusa dalla fondazione della colonia greca all'età cristiana.

Le indagini di Paolo Orsi riguardarono anche l'architettura bizantina e normanna nella Sicilia orientale ed in Calabria. In particolare, per i frammenti in gesso della distrutta chiesa di S. Maria di Terreti a Reggio Calabria, Orsi si avvalse degli studi di Antonino Salinas[10]. I due studiosi si confrontarono spesso su vari argomenti, in un periodo in cui si definivano le caratteristiche del patrimonio architettonico arabo e normanno in Sicilia. Ogni ricerca era accuratamente documentata anche con un ricco apparato fotografico, che permise l'acquisizione di elementi persi in seguito al terremoto di Messina. Le attività di ricerca per il restauro dei monumenti promossa da Salinas viene descritta da Paolo Orsi: "(Antonino Salinas) si affermò anzitutto come archeologo, e come numismatico principe; ma suo malgrado, quasi inavvertitamente, e per l'ardente amore che portava alla sua terra natale, diventò anche medioevalista, e medioevalista di vastissime e geniali conoscenze [...] ancor che non fosse architetto, corrispose al delicatissimo compito affidatogli con quel senso di sana opportunità, con quella delicata misura, con quel sentimento di squisita intuizione, che deve presiedere al compito di conservare e restaurare, senza alterare, senza svisare, senza rifare, gli avanzi dell'architettura antica e medioevale. Soprattutto dell'arte e dell'architettura normanno-sicula"[11]

Concludo questo mio breve contributo ricordando un ultimo archeologo siciliano che ha considerato la fotografia come strumento fondamentale per le sue ricerche: Luigi Bernabò Brea. Dopo la sua formazione alla Scuola Archeologica italiana ad Atene, che gli permisero di partecipare a diversi scavi, in particolare a Lemno (insediamenti del Poliochni, nel 1936, e del Kabirion presso Chloe, tra il 1937 e il 1938) sotto la direzione di Guido Libertini. Bernabò Brea fu il primo dirigente della Soprintendenza alle Antichità della Liguria e, successivamente, della Soprintendenza alle Antichità della Sicilia Orientale a Siracusa fino al 1973.

Le prime ricerche condotte nel territorio siracusano portarono alla pubblicazione, nel 1956, di una monografia sulla sub-colonia Akrai (Palazzolo Acreide), che portarono a importanti scoperte come il tempio di Afrodite (*Aphrodision*). Tutte le indagini archeologiche pubblicate da Bernabò Brea sono completate da un'accurata documentazione fotografica. Questa metodologia, che aveva acquisito durante gli scavi in Liguria, continuò ad essere applicata in tutti gli scavi che diresse tra il 1941 ed il 1973. Un'accurata documentazione grafica e fotografica dei reperti contribuì alla creazione del Museo Archeologico di Lipari e alla risistemazione del Museo Archeologico di Siracusa. Quest'ultimo fu inaugurato nel 1948

alla presenza di Alcide De Gasperi.

Luigi Bernabò Brea può essere considerato un precursore del metodo stratigrafico, che applicò per la prima volta negli scavi delle Arene Candide di Finale Ligure, tra gli anni '30 e gli anni '40 del secolo scorso, individuando una stratigrafia che andava dal paleolitico superiore all'età dei metalli. Durante gli anni Sessanta applicò agli scavi un metodo stratigrafico basato sulla quadrettatura e georeferenziazione. La ricca documentazione fotografica ha permesso una precisa ricostruzione dele *facies* culturali del neolitico in Italia, soprattutto in Sicilia [fig. 5]. Partendo da queste ricerche è stato possibile individuare i rapporti temporali tra le culture del Mediterraneo.

Per Bernabò Brea, l'uso della fotografia fu particolarmente importante all'indomani del secondo conflitto mondiale, quando si dedicò alla riorganizzazione museale con un'accurata documentazione di ogni reperto. In quello stesso periodo si occupò di nuove campagne di scavo nelle provincie di Enna e Messina, soprattutto nelle isole Eolie, le cui rivelazioni stratigrafiche evidenziarono una successione culturale dal neolitico all'età greca.

Le scoperte di Bernabò Brea svilupparono le indagini già avviate da Paolo Orsi e furono raccolte in importanti pubblicazioni scientifiche, come *Mylai*, *Menandro*, la collana *Meligunìs Lipara* (voll. I-XII) e *La Sicilia prima dei Greci*. Durante gli anni Cinquanta, in collaborazione con Madeleine Cavalier, contribuì alla creazione del Museo Archeologico Regionale di Lipari. Le ricche collezioni museali organizzate da Bernabò Brea rappresentano ancora oggi un modello anche per l'uso della fotografia nelle indagini archeologiche e negli allestimenti museali[12].

Note

[1] William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, New York 1969.

[2] Una replica di questa testa a Berlino è andata distrutta durante la Seconda Guerra Mondiale, ma è riprodotta in alcuni calchi conservati a Bonn e Göttingen. Un'altra copia è quella del Vaticano, esposta nella Sala dei Busti del Museo Pio-Clementino (inv. n. 695).

[3] Bernard Andreae, *L'immagine di Ulisse. Mito e archeologia*, Torino 1983.

[4] Maxime Du Camp, *Expedition des Deux-Siciles*, Paris 1861; M. Du Camp, *Voyage en Orient: 1849-1851*, G. Bonaccorso (a cura di), Messina 1972.

[5] Joseph-Philibert Girault De Prangey, *Monuments arabes et moresques de Cordoue, Séville et Grenade, dessinés et mesurés en 1832 et 1833*, Paris 1937; Id., *Essai sur l'Architecture des Arabes et des Mores en Espagne, en Sicile, et en Barbarie*, Paris 1841; Id., *Monuments arabes d'Égypte, de Syrie, et d'Asie Mineure, Lemercier et Firmin Didot pour l'auteur*, Paris 1846; Id., *Monuments et paysage de l'Orient*, Paris 1851; per la fotografia nelle descrizioni dei viaggiatori nel XIX secolo vedi Daniela Tartaglia, *Il Mediterraneo dei fotografi e dei viaggiatori*, in "Phtolux Magazine", 29 marzo 2021.

[6] Francisco Maneul Vidargas – Mario Sartor (a cura di), *Dos architectos de transición: Cavallari y Boari*, in *Artisti italiani in America latina. Presenze, contatti, commerci*, n. 63, 1997, p. 73 – 89.

[7] Gabriella Cianciolo Cosentino, *L'architetto e l'arabista: un carteggio inedito: Francesco Saverio Cavallari a Michele Amari (1843-1889)*, trascrizione e note di G. Sinagra, Palermo 2012.

[8] Francesco Saverio Cavallari, *La topografia archeologica di Siracusa*, Palermo 1888, in collaborazione con Adolf Holm e col figlio Cristoforo.

[9] AA.VV., *Paolo Orsi e l'archeologia del '900*, Atti del Convegno, Rovereto, 12 – 13 maggio 1990, Supplemento agli Annali del Museo Civico di Rovereto, Vol. VI, Anno 1990; Barbara Maurina, *Orsi, Halbherr, Gerola. L'archeologia italiana nel Mediterraneo*, Catalogo della mostra, curata da B. Maurina e F. Finotti, Rovereto 2 ottobre 2009 – 30 giugno 2010, Rovereto 2010; Vincenzo La Rosa, *Paolo Orsi: una storia accademica*, in *Archivio Storico per la Sicilia Orientale*, LXXIV, 1978, pp. 465 – 571; Giovanni Di Stefano, *Paolo Orsi, Cava d'Ispica e il paesaggio siciliano*, Ragusa 1996; Paolo Enrico Arias, *Quattro archeologi del nostro secolo: Paolo Orsi, Biagio Pace, Alessandro Della Seta, Ranuccio Bianchi Bandinelli*, Pisa 1976; V. La Rosa, *L'archeologia italiana nel Mediterraneo fino alla Seconda Guerra Mondiale*, Atti del Convegno-Studi tenutosi a Catania, 4 – 5 novembre 1985, presso il Centro di Studi per l'Archeologia Greca (CNR-Sezione di Catania), Edizioni del CNR, Catania 1986; Maria Amalia Mastelloni, *Orsi e Libertini nelle Eolie e gli inizi della ricerca archeologica*, in R. Panvini - A.M. Sammito (a cura di) *Archeologia in Sicilia fra le due Guerre*, Atti Conv. Studi, Modica 5 – 7.06.2014, Modica 2017, pp. 209 – 233; Paolo Orsi, *I taccuini*, vol. I. Riproduzione anastatica e trascrizione dei taccuini 1 – 4, Gioconda Lamagna - Giuseppina Monte-

rosso (a cura di), Monumenti Antichi, Accademia Nazionale dei Lincei, vol. 75, serie miscellanea XX, Roma 2018.

[10] P. Orsi, *Placche in gesso decorate, di arte arabo-normanna, da Santa Maria di Terreti presso Reggio Calabria*, in *Bollettino d'Arte*, 7, 1922, pp. 546 – 562.

[11] P. Orsi, *Antonino Salinas*, in *Archivio storico per la Sicilia orientale*, a. XII, fasc. I, 1915, pp. 1 – 9.

[12] Luigi Bernabò Brea, *Biografie e bibliografie degli accademici lincei*, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1976, pp. 729 – 732; Id., *Ricordi Akrensi*, in *Studi Akrensi* I, Palazzolo Acreide, 1980-83, pp. 23-29; Id., *La Sicilia nella mia vita*, in *L'Accademia Selinuntina di Scienze, Lettere ed Arti di Mazara del Vallo ed il premio Selinon 1984*, Palermo 1985, pp. 33 – 45; Santi Luigi Agnello, *Luigi Bernabò Brea: abbozzo per un ritratto*, in *L'Accademia Selinuntina di Scienze, Lettere ed Arti di Mazara del Vallo ed il premio Selinon 1984*, Palermo 1985, pp. 47 – 57, ripubblicato in *Archivio Storico Siracusano* s. III, II, 1988, pp. 173 – 184; Nicola Bonacasa, *Omaggio a Luigi Bernabò Brea: nelle maschere teatrali liparesi i connotati di una storia umana*, in *L'Accademia Selinuntina di Scienze, Lettere ed Arti di Mazara del Vallo ed il premio Selinon 1984*, Palermo 1985, pp. 71-75; Giusto Monaco, *Luigi Bernabò Brea e l'istituto per il Dramma Antico di Siracusa*, in *L'Accademia Selinuntina di Scienze, Lettere ed Arti di Mazara del Vallo ed il premio Selinon 1984*, Palermo 1985, pp. 81-83; Giuseppe Voza, *Luigi Bernabò Brea: soprintendente alle Antichità della Sicilia orientale*, in *L'Accademia Selinuntina di Scienze, Lettere ed Arti di Mazara del Vallo ed il premio Selinon 1984*, Palermo 1985, pp. 59-70; Vincenzo Tusa, *Uno studioso che ha dato un volto nuovo alla preistoria del Mediterraneo*, in *L'Accademia Selinuntina di Scienze, Lettere ed Arti di Mazara del Vallo ed il premio Selinon 1984*, Palermo 1985, pp. 77-79; Gustavo Traversari, *Luigi Bernabò Brea*, in Premio Internazionale "I cavalli d'oro di San Marco", IX edizione, Fondazione "Centro Veneto Studi e Ricerche sulle Civiltà Classiche e Orientali", Venezia, 1993.

Contribution subjected to double-blind peer review process by one reviewer and plagiarism check with positive outcome.

Papireto IV (2025) - pp. 355-358
ISSN 2974-668X
DOI: 10.57661/papireto/0429

"Provando a reclamare il cielo". Al *Photography Grant on Industry and Work 2025* trionfano *le ali* di Sheida Soleimani

Floriana Savino
Libera Accademia di Belle Arti di Rimini

"Trying to Reclaim the Sky." At the Photography Grant on Industry and Work 2025*, Sheida Soleimani's Wings Triumph*

Un piccolo uovo, candido e armonioso, accompagna il sogno di una architettura perfetta, che ancora rivive nella visione estatica della soprannominata *Pala di Brera* (1472-1474) del grande pittore rinascimentale Piero della Francesca. Con un anelito di grazia, purezza e mistero, l'uovo perfetto di un secolo che sposava tanto la fede cristiano-cattolica quanto un desiderio di scoperta *pre*-laico, libero e razionale, sembra muovere verso qualcos'altro. La sua oscillazione ieratica, tra attributo sommo della Vergine ed essenza archetipica della nascita di un tutto, accompagna la storia dell'umanità, facendone senso e splendore. Se nella pittura di Piero, la sua più eburnea parvenza dona slancio alla figura somma della giovane e bella "Vergine madre, figlia del tuo figlio"[1], per Sheida Soleimani il suo taglio ovale, abbozzato grossolanamente su cartoncino, si fa fonte di protezione attraverso la maschera per una madre, negli eventi della vita, dolce e titanica. Tra le fotografie facenti parte del progetto *Flyways* (serie vincitrice al *Photography Grant on Industry and Work 2025* della Fondazione MAST di Bologna), rifulge l'originale ed enigmatica rappresentazione di una dea della giustizia celata in volto. Destreggiandosi, di fatto, nel sorreggere con il braccio destro un serpente vivissimo e, specularmente, evocando la presenza di pelli del medesimo rettile ormai abbandonate, la figura protagonista spinge l'osservatore verso una riflessione acuta, che nella stratificazione di significati e differenti chiavi di lettura, afferma il suo essere. Come ha fatto notare Bindi Vora nel suo contributo al catalogo della mostra: "Lo sfondo accuratamente studiato è composto da un collage di riquadri verdi, con serpenti disegnati a pastello che attraversano la superficie verticale. [figg. 1, 2] Indagando più a fondo, si nota che il motivo a scacchiera è un elemento ricorrente in diverse fotografie e allude ai *giochi* che le persone sotto i regimi totalitari sono state costrette a inventare per fuggire o trovare *un corridoio migratorio*, una via d'uscita per le loro storie, e mettersi in viaggio".[2]

CC BY ND

Figura 1. Sheida Soleimani, *Exodus* (dettaglio), 2024, 61x45,7 cm. Figura 2. Sheida Soleimani, *In Commission*, 2024, 101,6x76,2 cm. Foto di Floriana Savino su cortesia della Fondazione MAST Bologna.

[figg. 3, 4, 5] Come tante altre donne del movimento *Donna, Vita, Libertà*, la mamma della giovane artista è una rifugiata politica, costretta a scappar via dalla sua terra, l'Iran, dopo esser stata per tempo imprigionata e sottoposta a tortura. Come gesto di infinito amore e protezione, l'uovo sagomato protegge l'identità di una donna in pericolo anche in un esilio forzato. Difficile non rimembrare nell'accortezza e nell'amorevole scelta compositiva, la bellissima fotografia firmata da Domenico Notarangelo, in cui Pier Paolo Pasolini, tra i Sassi di una Matera che fa da sfondo al suo *Vangelo secondo Matteo* (1964), accarezza il viso della tanto amata mamma Susanna, un attimo prima che vada in scena nel ruolo della Vergine Maria.

"Nessuno si rende conto che tutti i miei organi sono ammaccati. Affondo le unghie nelle viscere, mastico le parole dei miei parenti: 'Bruciamo dentro quando pensiamo a Zehra'. Sento l'esofago lacerato dal dolore di mia madre che lascia il tavolo piangendo: 'Non posso ingoiare un boccone per sfamare Zehra, se ha fame adesso', diceva. Le orecchie di mio padre rimarranno sorde finché non sentirà di nuovo la mia voce. Sento un dolore insidioso alla trachea, ogni volta che respiro. Queste contrazioni mentali mi scuotono tutto il corpo: è la sensazione di non appartenere a nessuno dei luoghi di questa mia vita di esilio. Il mio corpo- prigione cambia forma, si contorce e mi fa sempre male".[3] Tra le parole dell'attivista curda Zehra Doğan, imprigionata e costretta ugualmente a fuggire per la sua arte impegnata, e le memorie frammentate, perché dolorose, raccolte con cura da Sheida Soleimani, scorre tutto il desiderio di accompagnare il corso di una storia tremenda verso chiavi d'analisi in grado di cambiarne, anche in minima parte, l'itinerario crudele.

Se ogni forma di potere detenuta a mani strette priva l'essere vivente della possibilità della vita e della bellezza, Soleimani sceglie di affidarsi al mondo animale e per lo più volatile, per celebrare in un *unico battito* lo splendore di un'idea di libertà archetipica, a cui fanno da contraltare le insidie, che un predominio sul

Figura 3. Sheida Soleimani, *Egress*, 2024, 61x45,7 cm . Figura 4. Sheida Soleimani, *In Remission* (dettaglio), 2024, 35,5x28 cm . Foto di Floriana Savino su cortesia della Fondazione MAST Bologna.

mondo (come quello tutto umano) comporta per infinite creature.

Occorre allora precisare che di pari passo all'attività di artista, Sheida Soleimani si occupa della cura e riabilitazione di volatili e piccoli animali feriti dall'agire dell'uomo, cosicché gli scatti evocativi di piccole e belle piume finite tragicamente nello schianto contro un vetro, conducono simbolicamente all'inganno della trappola e della rete, che è comune tanto ad un libero passerotto in volo, quanto ad una donna e un uomo privati della libertà, per la forza delle loro idee. "Gli scenografici tableaux tridimensionali dell'artista, costruiti a mano in studio, sono spesso grandi set elaborati, carichi di segni e simboli, ognuno dei quali racconta una storia diversa. Spesso, la ricerca che sta dietro le opere implica ore di lavoro su Google Maps, alla ricerca di immagini che identifichino i luoghi esatti riferiti dalle donne nei loro resoconti strazianti. A partire da informazioni ridotte – con indicazioni di alberi o descrizioni di sentieri come unici indizi – Soleimani ricostruisce con precisione i luoghi in cui queste donne sono state imprigionate e torturate. In altri casi, sposta l'attenzione sul racconto delle loro esperienze, ed è proprio l'assenza di questa collaborazione che diventa fondamentale per orientarsi nel loro paesaggio emotivo tanto quanto nella loro sofferenza fisica".[4] A tal proposito, di grande portata evocativa appare una composizione del calibro di *Correspondents*; l'ombra possente e oscura di un aeroplano in volo potrebbe essere il richiamo micidiale ai *Voli della morte*, che nell'America Latina sotto dittatura, negli anni Settanta e Ottanta del Novecento, hanno sfiorato il solco più nefasto di un agire umano, crudele e deleterio. Facendo uso di una stratificazione materica e semantica, l'artista sembra motivare di buon grado la più profonda interpretazione e immedesimazione in un contesto aperto e, al contempo, blindato per il fruitore che si voglia farsi vigile e attento. Tra la presenza titanica di un marchingegno simbolo della modernità e il piumaggio soffice di un piccolo pappagallino giallo, come la cassetta da lettere che lo accompagna in scena, muove il desiderio di Soleimani di dare

Figura 5. Sheida Soleimani, *The Blind Owl*, 2024, 35,5x28 cm. Foto di Floriana Savino su cortesia della Fondazione MAST Bologna.

una voce e un cinguettio alle più tremende ingiustizie, che l'opinione pubblica troppo spesso tende ad ovattare sulla scorta delle incombenze e superficialità del quotidiano. In un fondamentale saggio, edito assai recentemente dalla casa editrice Alegre, lo studioso e attivista Olúfẹ́mi O. Táíwò asserisce candidamente: "Quando penso ai miei traumi, non penso a una lezione di vita. Penso alla quieta nobiltà della sopravvivenza".[5]

Scruto ancora una volta, le fotografie di una giovane donna splendente. Il suo gentile, ostinato e sempre generoso *assalto* ad un cielo che si vuole libero, dall'alto al basso, si illumina a dispetto delle trame, delle prigioni e del filo spinato. Oltre tutti i più tremendi poteri della morte.

Riferimenti bibliografici

AA.VV., *Photography Grant on Industry and Work/2025,* Bologna 2025; Corrado Augias, *Il disagio della libertà. Perché agli italiani piace avere un padrone*, Milano 2012; Homi K. Bhabha, *I luoghi della cultura. Postcolonialismo e modernità occidentale,* Sesto San Giovanni 2024; Ernst H. Gombrich, *Storia dell'arte,* Milano 2009; Wendy Griswold, *Sociologia della cultura,* Bologna 2005; Roberto Longhi, *Piero della Francesca,* Milano 2024; Olúfẹ́mi O. Táíwò, *La cattura delle élite. Come le identità oppresse vengono strumentalizzate dal potere,* Roma 2024.

Note

[1] Come intonerà Dante Alighieri nell'orazione che affida alla figura di San Bernardo, in una di quelle "acrobazie dogmatiche che definiscono la figura di Maria". Da Corrado Augias, *Il disagio della libertà. Perché agli italiani piace avere un padrone,* Milano 2012, p. 95.

[2] Bindi Vora, *L'uccello in gabbia si erge sulla tomba dei sogni*, in AA.VV., *Photography Grant on Industry and Work/2025,* Bologna 2025, p. 49.

[3] Zehra Doğan, *Il grido di libertà di Zehra Doğan*, «Jacobin Italia», n. 25, inverno 2024, p. 80.

[4] Bindi Vora, *L'uccello in gabbia si erge sulla tomba dei sogni*, cit., p. 49.

[5] Olúfẹ́mi O. Táíwò, *La cattura delle élite. Come le identità oppresse vengono strumentalizzate dal potere*, Roma 2024, p. 137.

Contribution submitted to plagiarism check with positive outcome

Papireto IV (2025) - pp. 359-364
ISSN 2974-668X
DOI: 10.57661/papireto/0430

Come Pietre di Noemi Mirata*:* memoria, passeggiata e condivisione

Martina Sanzeri
Accademia di Belle Arti di Palermo

Come Pietre *by Noemi Mirata: Memory, Walking, and Sharing*

> "Oggi la signora Biagia non c'è più, e anche la casa di riposo ha chiuso. Il progetto è stato realizzato solo pochi mesi prima. Con il senno di poi, sembra quasi che fosse necessario farlo in quel preciso momento: un gesto urgente, quasi inevitabile, per trattenere la memoria di quelle vite prima che scivolassero via nel silenzio"[1].

Nella conversazione avuta con l'artista Noemi Mirata ho avuto l'impressione che in un momento preciso della sua vita abbia indossato i panni di *Meursault*[2], panni che si sono rivelati stretti, costrittivi e in certe occasioni difficili da togliere e riporre. Come il protagonista del romanzo di Albert Camus, Mirata ha vissuto una condizione da *straniera.* Si è sentita straniera tra le persone e, soprattutto, dal luogo in cui ha vissuto: Mineo. Nel piccolo paese della provincia di Catania, alle pendici dei Monti Iblei, la fanciullezza e l'adolescenza dell'artista trascorrono pervase da un sentimento di distacco che non le consente di aderire del tutto alla comunità. Un entroterra siciliano che le sta stretto al punto da sfuggire dalle dinamiche che lo regolano ed emigrare. "C'è sempre questa repulsione nei confronti della tua terra ma c'è anche un'attrazione e un legame profondo, perché sono le tue radici"[3]: un'anima, quindi, abitata da coppie oppositive come: amore/odio; andare/tornare; avversione/predilezione. Il rapporto conflittuale che vive può sembrare un paradosso, ma non lo è. La presenza di questa condizione esistenziale le consente oggi di vivere Mineo con uno spirito e una consapevolezza rinnovata. Noemi Mirata non resta impassibile agli eventi della vita come *Meursaul:* reagisce, sentendone il bisogno. Ed ecco che finalmente questi abiti vengono tolti e riposti.

Come Pietre risponde a questa esigenza personale di ricongiungersi alla propria terra, e trova sostegno ulteriore nelle parole di Daniela Bigi quando dichiara che "per pensare di poter progettare il futuro

CC BY ND

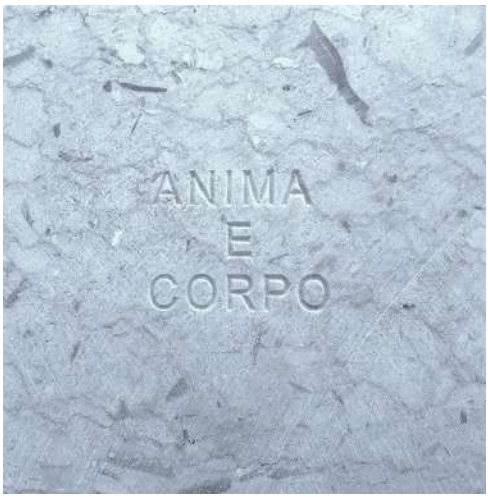


Figura 1. Noemi Mirata, *Come pietre*, serie scultorea in marmo, scatola in multistrato e impianto sonoro, Mineo (2025), particolare.

ma anche il presente ci si debba ricongiungere ad un'origine […] che è anche questo insieme di storie, di mestieri, di tradizioni, di leggende che appartengono alla nostra memoria"[4]. Opera non semplice da definire – oscilla tra performance, intervento site-specific e scultura –, presentata per la prima volta il 5 aprile 2025 a cura di Francesca Renda, colma l'estraneità, la solitudine, l'incomprensione con la sé bambina, individua la sua ferita e la cura. L'elaborazione curatoriale e critica prende le mosse dall'importanza che l'arte contemporanea ha, per Francesca Renda, nel tutelare gli "spazi affettivi, materiali e immateriali, che generano relazioni intime e collettive"[5]. L'arte diventa mezzo espressivo, strumento attivo di resistenza e salvaguardia dell'intimità. Il lavoro teorico di Renda si muove su una soglia fragile tra pubblico e privato, tra esposizione e protezione. Infatti, il progetto artistico dialoga simultaneamente con la storia collettiva di una comunità e la storia delle persone che di questa comunità fanno parte, intreccia ed "esplora temi profondi come la memoria, il territorio e le esperienze individuali"[6]. L'opera ci invita alla messa in discussione dell'idea che "la vita umana è avvolta nelle storie a un punto tale che siamo ormai desensibilizzati al loro strano e ammaliante potere"[7], perché quando Antonietta, Biagia, Maria, Giuseppe e Giovanni – come vedremo meglio più avanti – raccontano di loro, noi facciamo esperienza di quella storia, siamo estremamente coinvolti *dalla* e *nella* loro narrazione. Le loro parole, ora in italiano, ora in siciliano, ci raggiungono a tal punto che le sentiamo con tutti i sensi del nostro corpo, hanno un forte potere sinestetico e diventano, ad esempio, profumi e suoni. Siamo trasportati in altre vite, in altri ricordi, in altri momenti e in un'altra Mineo che non esiste più, mutata nelle sue sembianze, che lascia sulle sue *pietre* le tracce di ciò che fu.

Facciamo un passo indietro ed iniziamo proprio dalle pietre – le quali danno il titolo al progetto – per provare a districarci in questo intreccio di persone, storie, memorie e territori che caratterizzano l'opera. Materiale primordiale e durevole, la pietra costituisce uno degli elementi fondativi dell'identità architettonica del paese; con Mirata si elegge a nucleo generatore entro cui si racchiude il senso del lavoro. Seguendo questo ragionamento, la pietra è parte integrante del paesaggio, ma soprattutto è linguaggio naturale e artistico che "rinvia ad altri significati, assume cioè "valori simbolici" di carattere sociale e culturale"[8]. Si carica, quindi, di un *senso denotato* e un *senso connotato:* la massa inorganica non dice di sé che è esclusivamente qualcosa di utile e pratico, ci dice anche quanto sia legata a doppio filo a questioni di tempo, memoria, forme e morte (concetti cari all'artista, che toccano la sua ricerca – come lei stessa dice). L'età geologica della pietra si sovrappone all'età biologica dell'essere umano e, in questa affinità, la pietra assume una funzione apotropaica soprattutto quando la *pietra* iniziale, da cui tutto origina, diventa il cubo di marmo su cui sono incise determinante parole estratte dai racconti. Antonietta, Biagia, Maria, Giuseppe e Giovanni sono anziani, ospiti di una casa di riposo a Mineo, che prestano la loro voce che diventa scrittura a sua volta. Frasi incise su marmo [fig. 1] simili a formule magiche da tramandare per invocare divinità protettive, per scacciare via i mali e trovare serenità. A proteggere queste persone altro non sono che loro stesse; i loro amori; i

Figure 2-3-4. Noemi Mirata, *Come pietre*, serie scultorea in marmo, scatola in multistrato e impianto sonoro, Mineo (2025). © courtesy Gloria Carpino

loro affetti; le persone a loro più care che non sono più in questa terra. Quindi, "sul piano figurativo, i vocaboli incisi (alcuni dei quali in dialetto), la narrazione riprodotta e la roccia marmorea creano una triangolazione simbolica che rimanda al ruolo della pietra come testimone che assorbe, custodisce e racconta gli eventi"[9].

Per l'elaborazione di *Come Pietre*, l'artista parte dal libro *Mineo. Storie di pietre e di uomini*[10], scoperto tra gli scaffali della libreria nella casa di famiglia. Si tratta di un volume fotografico in cui si alternano immagini e brevi testi che mettono in luce il valore della pietra per questo territorio, sottolineandone il ruolo fondativo e identitario, e che raccontano della vita dei cittadini menenini, soffermandosi in particolare sul tema della memoria[11]. Da questa lettura, Mirata approda alla riflessione che la storia individuale, in qualche modo, si intreccia con la storia collettiva. Si trova a ragionare sulla propria memoria, su ricordi d'infanzia, ma soprattutto sente il desiderio di condividerli. Sceglie di farlo con le persone anziane, spinta dalla volontà di creare un legame con una generazione lontana dalla sua. Si procede così al primo dei due momenti partecipativi dell'opera di Mirata: decide di coinvolgere alcuni volontari, recandosi presso la casa di riposo per anziani di Mineo e iniziando, al contempo, un dialogo più intimo con sua nonna Maria. Le interviste che ne derivano sono del tutto spontanee e informali. Vi emergono, prima di tutto, ricordi profondamente personali: parlano di vita e di morte, di figli che non tornano più a far visita, di assenze che pesano, di legami familiari – come quello con una sorella amata –, mentre i ricordi legati alla dimensione collettiva si delineano come una cornice sottile e significativa[12].

L'agire artistico di Noemi Mirata è anche un agire politico poiché c'è la volontà forte di non marginalizzare categorie sociali che di fatto vengono escluse, rivendicando il loro ruolo all'interno della società. Nel contesto contemporaneo come il nostro, fortemente orientato alla produttività, alla giovinezza e all'innovazione, l'invecchiamento viene percepito come un processo di perdita – di autonomia, di utilità, di rilevanza sociale –, relegando l'età avanzata a una condizione di passività e obsolescenza. L'artista, con le sue interviste, ha creato spazi di ascolto e valorizzazione della memoria facendo emergere come questa fase sia ricca di potenzialità relazionali, culturali e simboliche. Per Mirata è qui che viene fuori un parallelismo significativo tra la precarietà vissuta oggi e quella affrontata dagli anziani nel loro passato. Loro hanno conosciuto la guerra, la fame, l'emigrazione; noi ci confrontiamo con una precarietà diversa, ma altrettanto destabilizzante: quella del lavoro, delle relazioni sociali, della comunicazione mediata dai social, nonostante il problema dell'emigrazione sia ancora presente. Noemi sente profondamente questa condizione e, nel dialogo con gli anziani, trova uno specchio e una rivelazione. Nel confronto con gli anziani è emersa un'altra intuizione potente: la fine, in certo senso, coincide con l'inizio. Molti dei partecipanti, infatti, avevano ricordi vivissimi della loro infanzia – giochi in strada, fratelli, primi amori – mentre gli eventi della quotidianità recente sembravano sfumare, relegati in secondo pia-

Figura 5. Veduta di Mineo con una delle sculture sonore in primo piano (2025); Figura 6. "Passeggiata laica", Mineo (2025). © courtesy Gloria Carpino

no.

Le interviste sono state rielaborate da Noemi Mirata attraverso un'attenta post-produzione. I discorsi risultano intercalati da una sorta di litania sonora che accompagna e struttura l'ascolto, con l'intento di evocare la natura frammentaria ed evanescente dei ricordi. Questo paesaggio acustico, che alterna tonalità melodiche e accenti più lamentosi, è stato concepito e realizzato da Noemi Mirata in collaborazione con il suo compagno Fabio Morrone. Un ulteriore elemento compositivo è rappresentato dalla selezione e ripetizione di parole chiave, isolate dall'artista subito dopo essere emerse nelle interviste. Come fa notare Francesca Renda, si tratta di "un metodo volto ad evidenziare gli elementi rilevanti ma anche a creare un ponte immaginativo tra ieri e oggi"[13]. Inoltre, l'artista sceglie di conservare il dialetto siciliano, ampiamente presente nei racconti, proprio per la sua autenticità e forza evocativa[14]. Questo si rivela una componente narrativa spontanea e imprescindibile: non è soltanto la lingua madre, ma un mezzo espressivo privilegiato, capace di veicolare sfumature emotive e concetti profondi che spesso risultano intraducibili in italiano. "Nell'opera questi audio sono inseriti all'interno di scatole lignee, sormontate da cubi di marmo (29x29x29 cm), sulla cui superficie sono incise le seguenti parole o frasi: *Se era vivu o era muortu*; *Anima e corpo*; *Ora morsi però*; *Mi commuovo ancora*; *Senza padre*"[15] [figg. 2, 3, 4]. Attraverso questa operazione i cubi di marmo subiscono un passaggio di stato diventando sculture sonore. Dalle forme di una scultura minimalista, vengono disposte lungo la strada sterrata di Mineo [fig. 5] – in direzione di Vizzini (CT) –, che conduce verso una pineta al termine della quale si trova un rudere, scandendo la "passeggiata laica": il secondo momento relazionale del progetto [fig. 6]. Definita in questo modo dall'artista, la restituzione del lavoro è avvenuta secondo un pellegrinaggio nato dal "desiderio di dare voce, in forma laica, a un cambiamento del territorio, alla relazione con il cittadino, alle radici e alla memoria collettiva"[16]. L'azione[17] è avvenuta seguendo uno schema semi-strutturato. Al fine di creare e mantenere un momento di condivisione autentico e intimo, sono state fornite esclusivamente brevi spiegazioni e istruzioni: la curatrice ha dato una coincisa introduzione, contestualizzando il percorso, mentre l'artista ha chiesto ai partecipanti di chiudere gli occhi, accompagnandoli in un ascolto iniziale, e di concentrarsi sui racconti che sarebbero arrivati più avanti, invitandoli a lasciarsi guidare dal proprio tempo e dal proprio ritmo. Noemi Mirata, come Richard Long, sceglie la camminata come forma d'arte[18] e, come Ilya Kabakov, individua il luogo avvertendone il suo *spirito*.

Collocate distanti l'una dall'altra le cinque sculture sonore articolano lo spazio e fungono da stazioni attorno cui fermarsi ad ascoltare collettivamente il paesaggio, le pietre e ciò che risuona dentro [fig. 7]. Giunti a questo momento dell'azione, la parte più intensa per l'artista è stata osservare le reazioni dei partecipanti. C'era chi si commuoveva, chi si fermava e restava indietro, anche quando il gruppo proseguiva, assecondando così la propria andatura interiore. "L'opera di Mirata è, quindi, una metafora, in cui la pietra diventa anche perso-

Figura 7 Momento di ascolto collettivo durante la "passeggiata laica", Mineo (2025); Figura 8 Momento di condivisione al termine della "passeggiata laica", in secondo piano sulla sinistra la curatrice Francesca Renda e l'artista Noemi Mirata, Pineta, Mineo (2025). © courtesy Gloria Carpino

nificazione: della persona, del ricordo. Si attiva attraverso il suono e persiste grazie all'ascolto dei suoi recettori, il pubblico"[19]. Le sculture sonore hanno una significazione stratificata veicolata tramite il materiale, la forma, l'iscrizione e il suono che emettono. Inoltre, come mi fa notare l'artista durante la nostra conversazione, un altro aspetto fondamentale è il silenzio venutosi a creare durante le tappe del pellegrinaggio: un silenzio denso, quasi rituale, profondamente spirituale che ha attraversato poi l'intero cammino.

Questo tipo di silenzio è diverso dalla solennità che si genera attorno ad un monumento funerario. Eretti verticalmente, questi cubi marmorei non sono sepolcri, e le loro iscrizioni non sono epitaffi, benché il loro supporto e la loro configurazione nello spazio possano lasciare indurre ad una tale lettura. Il loro valore mnestico è innegabile ma non lo è nel senso con cui comunemente viene inteso il temine "monumento". In tal senso, sembra che le sculture sonore di Noemi Mirata strizzino l'occhio all'elaborazione teorica portata avanti da Pinotti in *Nonumento. Un paradosso della memoria*[20]. I cubi di marmo sono dispositivi di esternalizzazione del ricordo[21] che, inseriti nel loro contesto performativo, non scivolano nel paradosso della memoria, cioè quella forma di dimenticanza che si instaura quando affidiamo la memoria ad un dispositivi esterno[22]. I cubi di marmo mantengono saldo, visibile e *udibile*, il ricordo che vogliono conservare. Un po' come accade per i *nonumenti* – categoria che indica un cambiamento radicale nel modo di concepire i monumenti tradizionali, mettendoli in discussione – annoverati nella tipologia degli effimeri, questi cubi marmorei, affermano il loro messaggio come *memorandu*, proprio per il loro esserci *nel* momento, e quindi per la loro natura – per l'appunto – performativa e transitoria legata ad un preciso istante del presente*:* la loro temporalità limitata porta con sé la caratteristica del ricordo illimitato.

Come ogni pellegrinaggio, anche questo ha avuto la sua conclusione. La camminata è terminata nella pineta [fig. 8], davanti a una casa abbandonata; qui l'artista e la curatrice hanno invitato una persona a leggere poesie che riflettevano sul significato simbolico della pietra e della memoria. I testi[23] erano stati precedentemente selezionati da Francesca Renda che ha saputo cogliere appieno lo spirito del momento. Sia secondo l'artista, sia secondo la curatrice, la lettura ad alta voce ha aggiunto qualità ulteriore all'esperienza.

Il momento di condivisione più conviviale, pensato come spazio di incontro e confronto, non ha potuto svolgersi, come avevano immaginato, a causa della pioggia. Eppure, nonostante l'imprevisto, sono riuscite a portare a termine l'esperienza. Hanno accolto l'acqua come parte integrante del processo: non ostacolo, ma elemento necessario. Un passaggio, una forma di purificazione, un lasciare andare. L'acqua, del resto, è una presenza ricorrente nei lavori di Noemi Mirata — simbolo di ciò che scorre, che cambia, che tocca in profondità. "In questo progetto, dominato dalla materia della terra e della pietra, sembrava inizialmente mancare. E invece, anche qui, alla fine, si è rivelata essenziale"[24].

Dal carattere relazionale e partecipativo, attraverso le pietre, i ricordi, le voci, le letture,

quest'opera – difficile da incasellare entro categorie rigide, come abbiamo detto all'inizio – si è rivelata essere la più intima e personale dell'artista. Attraverso questo lavoro, quest'ultima è stata in grado di riscoprire la sé bambina e riuscire ad abbattere stereotipi che si era costruita. Oggi Mineo ha un'aria diversa. Oggi Noemi Mirata ha fatto pace con una parte di sé: "in ogni momento di questo progetto mi sono sentita profondamente emozionata. Ho iniziato a conoscermi meglio proprio attraverso gli altri. Dare voce alle loro storie, ai loro vissuti, mi ha offerto uno specchio in cui riflettermi. È stata quella condivisione, quel mettermi in ascolto, a farmi riflettere profondamente su chi sono"[25].

Note

[1] Dall'intervista dell'autrice a Noemi Mirata, 4 agosto 2025.
[2] Albert Camus, *Lo straniero,* Bompiani, Milano 2018.
[3] Vedi nota 1.
[4] Daniela Bigi, intervento Italy expo 2025 Osaka, vedi minuto 8:09", https://www.youtube.com/watch?v=1ERA8kQrEdY, (ultima data di consultazione 18/10/2025).
[5] Francesca Renda*, Come Pietre. Noemi Mirata*, Edizione Mariane, Catania 2025, p. 7
[6] Giulia Campanella, *Come Pietre*, comunicato stampa in Balloonproject, 24 marzo 2024, https://www.balloonproject.it/come-pietre/, (ultima data di consultazione 18/10/2025).
[7] Jonathan Gottschall, *L'istinto di narrare. Come le storie ci hanno reso umani*, Bollati Boringhieri, Torino 2014, p.19.
[8] Gianfranco Marrone, *Dal design all'interoggettività: questioni introduttive*, in Eric Landowski, G. Marrone (a cura di), *La società degli oggetti. Problemi di interoggettività*, Booklet, Milano 2002, p.11.
[9] G. Campanella, *Come Pietre*, cit., https://www.balloonproject.it/come-pietre/, (ultima data di consultazione 18/10/2025).
[10] Carlo Blangiforti, Biagio Di Carlo, Aldo Fichera, *Mineo. Storie di Pietre e di Uomini*, I Quaderni del Centro, Mineo 2020.
[11] Vedi nota 1.
[12] Cfr. F. Renda*, Come Pietre,* cit., p. 25.
[13] F. Renda, *Come Pietre,* cit., p. 31.
[14] Sull'importanza del dialetto e delle tradizione orali siciliane si consiglia la consultazione dell'Archivio Sonoro del Centro Regionale per l'inventario, la catalogazione e la documentazione dei beni culturali della Regione Siciliana, https://kaleidos.cricd.it/it/archivio-sonoro (ultima data di consultazione 18/10/2025)
[15] F. Renda, *Come Pietre,* cit., p. 32.
[16] Vedi nota 1.
[17] Si sceglie qua di usare il termine "azione" in linea con il pensiero di Milan Knizak che considerava la sua opera più vicina alla natura e alla realtà dell'esperienza umana. Vedi Claire Bischop, *Inferni Artificiali*, Luca Sossella Editore, Roma 2024, p. 142.
[18] Cfr. Christian Caliandro, *Storie dell'arte contemporanea*, Mondadori Università, Milano 2021, p.143.
[19] F. Renda, *Come Pietre,* cit., p. 35.
[20] Andrea Pinotti*, Nonumento. Un paradosso per la memoria*, Johan & Levi, Milano 2023.
[21] Cfr. *Ivi,* p. 8.
[22] Cfr. Ivi, pp. 7-12.
[23] I testi selezionati e letti sono: Giuseppe Ungaretti, *Sono una creatura,* in *Il porto sepolto*, 1916; Leonardo Sciascia, *In memoria* (frammento) in *La Sicilia, il suo cuore*, Bardi, Roma 1952; Salvatore Quasimodo, *Le morte chitarre,* 1956; e alcuni estratti dall'introduzione presente in Federico Luisetti, *Essere pietra: ecologia di un mondo minerale,* Wetlands, Venezia 2023 e da F. Renda, *Come pietre,* cit.
[24] Vedi nota 1.
[25] Vedi nota 1.

Contribution submitted to plagiarism check with positive outcome

Papireto IV (2025) - pp. 365-369
ISSN 2974-668X
DOI: 10.57661/papireto/0431

Diaporia di una città. "Luogo comune" di Andres Aparicio e Andrea Di Marco all'Istituto Cervantes di Palermo

Alessandro Pinto
Accademia di Belle Arti di Palermo

Diaporia of a City. "Common Place" by Andres Aparicio and Andrea Di Marco at the Cervantes Institute in Palermo

"Luogo comune" è il titolo della mostra inaugurata il 16 ottobre 2025 presso la sede dell'Istituto Cervantes di Palermo, la Chiesa di Sant'Eulalia dei Catalani nel cuore del mercato della Vucciria. L'esposizione si pone come un articolato display allestitivo in cui la pittura assume il ruolo di medium critico per interrogare lo spazio urbano e la sua rappresentazione. Curata dal pittore Fulvio Di Piazza, la mostra propone un dialogo tra l'opera del pittore spagnolo Andres Aparicio (Madrid, 1989) e quella di Andrea Di Marco (Palermo, 1970–2012), figura di rilievo della scena artistica palermitana. La genesi del progetto affonda le sue radici alcuni anni fa, quando nel 2019 Aparicio giunge a Palermo come studente Erasmus presso l'Accademia di Belle Arti. Qui inizia una ricerca pittorica che si concentra su elementi marginali: botteghe abbandonate, saracinesche corrose, porte serrate da tempo. In queste superfici, l'artista riconosce la traccia di una città sospesa tra oblio e resistenza, specchio delle tensioni che attraversano i processi di gentrificazione e dei loro inevitabili scarti.

È in questa attenzione verso la dimensione residuale del paesaggio urbano che Fulvio Di Piazza, docente di pittura di Aparicio a Palermo, individua una profonda risonanza con l'opera di Andrea Di Marco, che con lo stesso Di Piazza aveva condiviso studi, atelier e una parte significativa del proprio percorso (insieme ad Alessandro Bazan e Francesco De Grandi formava la cosiddetta "Scuola di Palermo"[1]). Di Piazza coglie, nelle opere che Aparicio realizzava in Accademia, un'eco autentica di quella stessa sensibilità verso la città, la sua resistenza silenziosa ai processi di trasformazione, e la poesia imprevista del quotidiano. A partire da questa consonanza Di Piazza introduce Aparicio al lavoro di Di Marco. L'artista spagnolo trova in Di Marco un punto di riferimento, un precedente con cui entrare in dialogo e con cui confrontarsi in virtù di una visione dell'arte come spazio condiviso, dove gli artisti, pur lontani nel tempo e nello spazio, partecipano alla stessa ricerca e condividono lo stesso sguardo sul mondo, e dove la pratica artistica è inte-

CC BY ND

Figura 1. Installation view. *Luogo comune* (2025), Palermo, Istituto Cervantes. @ Andres Aparicio

sa come un campo aperto di interrogazione collettiva e continua. Lo sguardo di Andrea Di Marco sulla città è ben documentato dalle diapositive che il pittore palermitano utilizzava nel suo processo pittorico[2]: sono il risultato di scatti che l'artista coglieva in città (Palermo, ma anche altrove) così come nelle campagne limitrofe. Le diapositive rappresentavano uno *Skizzenbuch* per i suoi quadri, ma erano anche il mezzo per trasformare, nel buio della proiezione, il suo atelier in un *Denkraum*, uno spazio di pensiero in cui riflettere e trasferire immagine e valori da un medium, quello fotografico, a un altro, quello pittorico. I soggetti sono noti: piccole costruzioni, saracinesche, ombrelloni e cumuli, ben rappresentati in mostra, ma anche motori, oggetti, automobili e piccoli veicoli da trasporto.

L'ultima mostra a cui ha partecipato prima della sua prematura scomparsa è stata una collettiva ispirata a un'opera letteraria[3]: *L'uomo della folla* di Edgar Allan Poe. Di Marco ha scelto di interpretare il tema attingendo a un motivo ricorrente nella sua ricerca artistica: l'ombrellone. In questa occasione, l'oggetto — chiuso e solitario — si erge al di qua di un muro di mattoni, come una presenza vigile, quasi un faro che scruta silenziosamente in ogni direzione. Le linee orizzontali della muratura contrastano con le pieghe verticali dell'ombrellone, aprendo a una tensione visiva sottile tra l'isolamento dell'oggetto centrale e il tempo sospeso, quasi irreale. Sembra di trovarsi di fronte a un possibile manifesto poetico dell'arte di Di Marco: la necessità di fermarsi, osservare, lasciarsi attrarre da un inciampo ottico che diventa il vero punto di vista dell'intera scena. È un approccio che si può definire come un camminare sulla soglia, sui confini tracciati dagli oggetti, un vagare incessante alla ricerca di un momento segreto come ne *L'uomo della folla* di Poe, l'opera in cui Baudelaire scorse la nascita di una figura chiave della modernità urbana: il flâneur. Baudelaire ne scrive così: "Il flâneur perfetto, l'osservatore appassionato, trova immenso godimento nel numeroso, nell'ondulato, nel movimento, nel fuggitivo e nell'infinito. Essere lontani da casa, eppure, sentirsi a casa ovunque; vedere il mondo, essere il centro del mondo e rimanere nascosti al mondo"[4]. Con Walter Benjamin questa figura assume un valore teorico ulteriore: il flâneur diviene infatti il simbolo di un'esperienza dello sguardo ormai in crisi nell'incessante *Überreizung* della metropoli capitalista. L'osservare, nella città delle merci e delle folle anonime, si fa sempre più difficile e il flâneur diventa una figura fantasmagorica: "Il flâneur è l'osservatore del mercato. Il suo sapere è affine alla scienza occulta della congiuntura"[5]. Ma i mercati antichi di Palermo ormai non esistono più. Sono stati soppiantati da una logica di turistificazione pervasiva, che trasforma ogni luogo in spettacolo e consumo. Sopravvivono unicamente residue sacche di vitalità rintracciabili non nei circuiti principali, ma nelle pieghe dello spazio urbano, tra gli scarti, i detriti e le narrazioni vernacolari che resistono all'omologazione del consumo di massa. Nella società postcapitalistica della *Penetranz der Waren* — la pervasività delle merci — il flâneur ha perso la

Figura 2. Installation view. *Luogo comune* (2025), Palermo, Istituto Cervantes. @ Andres Aparicio

sua funzione critica e contemplativa. Si è trasformato nello *Streuner* di Wilhelm Genazino, un semplice vagabondo che non osserva più, ma è osservato; un individuo che vaga tra gli oggetti di un mondo disincantato, in cui "sono le cose a osservare l'uomo dalla prospettiva della loro obsolescenza"[6]. In Apericio si coglie un simile incedere, l'artista spagnolo si immerge nel cuore di Palermo, nella città vecchia, ignorando, però, il monumentale e il *mainstream*, per scovarne una topografia resistente nelle botteghe segnate da serramenti abbandonati, in saracinesche, inferriate e porte che hanno perso la loro mobilità diventando una nuova pelle della città su cui affiorano tag e scritte mutili. È su questo che si fonda la grammatica dei suoi dipinti, che appaiono come il risultato di atti collettivi e anonimi, dell'azione del tempo su quella pelle che è la città, ma anche di azioni rapide e furtive. Di tutto ciò Apericio è cercatore e mediatore, proponendo nelle sue opere segmenti e lacerti di una realtà urbana ignorata.

Un dialogo visivo e concettuale prende forma tra gli sguardi di Aparicio e Di Marco, concretizzandosi nello spazio espositivo della Chiesa di Sant'Eulalia dei Catalani. Spogliato da tempo dei suoi arredi ecclesiastici, lo spazio viene trasformato dall'allestimento ideato dall'artista spagnolo. Al centro della pianta a croce greca è inserito un volume architettonico essenziale, un parallelepipedo che funge da nucleo del percorso. Sui suoi lati sono esposte quattro opere di Andrea Di Marco, che diventano il fulcro visivo e simbolico dell'intera installazione.

Attorno ai quattro vertici dell'elemento centrale, si sviluppa una sequenza di pannelli disposti secondo linee spezzate su cui le tele di Aparicio sono disposte su più ordini irregolari, rivolte sia verso l'interno, in dialogo diretto con il parallelepipedo, sia verso l'esterno, aprendo traiettorie visive verso gli spazi della chiesa. La navata centrale è dominata da *Quinta* (2011), una delle opere più significative di Di Marco, che conduce il visitatore al termine dell'asse principale per poi riaprirlo nella pittura stessa del quadro, che con un effetto di sfondamento prolunga la visione dall'interno di un tendone all'esterno verso un prato assolato. Nelle due navate laterali, altre due tele dell'artista palermitano definiscono i limiti dello spazio espositivo. Il visitatore si trova così costretto a muoversi, a *flâner*, in una sorta di dispositivo caleidoscopico in cui le opere dei due artisti dialogano grazie a motivi simili che sembrano specchiarsi e frammentarsi continuamente. L'opera che introduce alla mostra, *Quattro Santi* (2011) di Di Marco, anticipa i temi che si ripetono costantemente, i quattro ombrelloni verticali, il muro alle spalle e una panchina spoglia davanti ad essi, ostacoli materici che si riverberano in tante opere presenti, da *Ape/ombrellone/piedra/verde* (2025) *e Carta ombrellone* (2025) *di* Aparicio a *Solo* (2011), *Radar* (2012) e *Minute Maid* (2002) dello stesso Di

Figura 3. Installation view. *Luogo comune* (2025), Palermo, Istituto Cervantes. @ Andres Aparicio

Marco.

Il dialogo tra i due artisti non si manifesta unicamente nella scelta dei soggetti urbani, ma si concretizza anche nell'adozione di approcci metodologici affini, improntati a una razionalizzazione del medium. Nei quadri di Aparicio, le immagini sono composte secondo il principio del formato, mantenendo le proporzioni reali degli oggetti rappresentati. Tale scelta genera un effetto di riallestimento pittorico della città, in cui il fruitore è coinvolto attraverso una percezione calibrata dello spazio urbano, ma non mimetica, grazie alla stesura essenziale del colore che rivela una consapevole adesione alla cultura visuale dei tag e delle epigrafie murali. In Di Marco, la razionalizzazione si attua, invece, attraverso l'adozione costante della prospettiva frontale che conferisce alle sue tele la struttura di vere e proprie finestre albertiane, stabilendo un rapporto ordinato e diretto tra lo spazio rappresentato e lo sguardo dell'osservatore che tende, così, a sovrapporsi alla figura in primo piano, all'interno di una pittura caratterizzata da una forte densità e stratificazione visiva. Le scelte compositive adottate richiamano la memoria intrinseca del medium pittorico, manifestando una riflessione sulla pittura che coinvolge tanto lo spazio esterno all'opera, attraverso i riferimenti al paesaggio urbano, quanto quello interno al linguaggio stesso dell'arte. Elementi ricorrenti come tende, porte, saracinesche e ombrelloni vanno intesi come motivi iconografici di lunga tradizione, riconducibili a un immaginario visivo sedimentato nella storia dell'arte. Tra questi, la figura del velo si configura come nodo concettuale centrale, rintracciabile fin dalle origini della cultura visiva occidentale[7]. A partire dall'aneddoto di Zeusi e Parrasio, riportato da Plinio il Vecchio, passando per il culto cristiano del velo fino agli sviluppi pittorici di Giotto, nel cielo dispiegato de *Il Giudizio Universale* (1303-1305), o di Vermeer, in *Donna che legge una lettera davanti alla finestra* (1657 circa), il velo si carica di significati simbolici ed estetici che si rinnovano fino al XX secolo, in cui viene ripreso in chiave concettuale e plastica da artisti come Man Ray, Magritte o Christo e Jeanne-Claude. Guardando a opere come *Quinta*, *Radar* o a *Quattro Santi* in Di Marco e a *Non/stac/usci/24h* (2025), *Sombrilla/azul/puerta/verde* (2024) e *Bob* (2024) in Aparicio appare chiaro come i due artisti recuperino e reinterpretino tali motivi iconografici nei luoghi comuni dei loro soggetti, incorporandoli nelle doghe delle saracinesche, nelle pieghe orizzontali degli ombrelloni e nelle fughe dei mattoni, trasformando superfici ordinarie in soglie da attraversare. Tende, stoffe, muri e chiusure non sono altro che membrane visive, da sollevare o oltrepassare, nell'intento di rivelare l'invisibile celato nell'evidenza del quotidiano, in ciò che lo sguardo comune tende a ignorare.

Note

[1] Sergio Troisi, *La scuola di Palermo. Orografie della città sospesa*, in: Sergio Troisi - Alessandro Pinto (a cura di), *La Scuola di Palermo*, catalogo della mostra (Palermo, Museo di Arte Contemporanea Belmonte Riso), Palermo 2018.
[2] L'Archivio Andrea Di Marco conserva più di quattromila diapositive.
[3] https://www.mediterranea-arte.org/component/k2/item/25-luomo-della-folla.html , ultimo accesso 02/11/2025, ore 10.00.
[4] Charles Baudelaire, *Il pittore della vita moderna*, Venezia 2001, p. 32.
[5] Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, Band V, 1, Berlino 1982, p. 537-38, traduzione propria.
[6] Wilhelm Genazino, *Die Belebung der toten Winkel. Frankfurter Vorlesungen*, München 2006, p. 24.
[7] Wolfgang Kemp, *Lasst den Vorhang herunter! Die Kunst beginnt* …, in: Beat Wismer - Claudia Blümle (a cura di), *Hinter dem Vorhang. Verhüllung und Enthüllung seit der Renaissance – von Tizian bis Christo,* catalogo della mostra (Kunstpalast, Düsseldorf), Düsseldorf 2016, p. 57.

Contribution submitted to plagiarism check with positive outcome

Papireto IV (2025) - pp. 371-375
ISSN 2974-668X
DOI: 10.57661/papireto/0432

India. Di bagliori e fughe. 28 voci per un racconto plurale

Alessia Francesca Coppolino
Accademia di Belle Arti di Palermo

India. Of Glimmers and Getaways. *28 Voices for a Plural Tale*

Come si racconta un luogo? In molti hanno provato a rispondere, districandosi tra le più disparate modalità narrative. Eppure, è probabile che l'errore stia nella domanda. Forse un luogo non può essere raccontato, può essere abitato, vissuto, esperito, ma non narrato, certamente non nella sua organicità. Una mostra al PAC di Milano, dal 25 novembre 2025 all'8 febbraio 2026, *INDIA. Di bagliori e fughe*, a cura di Raqs Media Collective e Ferran Barenblit[1] presenta le opere di 28 artisti indiani non intendendo offrire un racconto strutturato dell'India, ma proponendo sguardi multipli ed eterogenei su un paese complesso e, forse, ancora troppo distante.

La collaborazione tra Raqs[2] e Barenblit[3] nasce da un rapporto di lunga data, come afferma quest'ultimo[4] "This is the third time we have worked together, and in many ways it feels like a continuation, or perhaps the unfolding, of a conversation that began years ago"[5], una conversazione iniziata nel 2014 con il progetto *Es posible porque es posible*[6], curato da Barenblit e Cuauhtémoc Medina, che ha portato il lavoro di Raqs in diverse città del mondo. Fu quella un'occasione per riflettere su un agire mai pessimista ma, al contrario, orientato verso la possibilità, dando vita a un dialogo che, nel 2018[7], li condusse a ragionare sull'idea di futuro. Un lungo percorso, dunque, che indaga le modalità dell'agire presente e delle sue possibilità future, con uno sguardo attento all'impegno individuale e al contempo alle potenzialità del fare collettivo.

PAC Padiglione d'Arte Contemporanea

D'altra parte, Raqs, che già nel nome esprime una certa idea di ritmo[8], lavora da oltre 30 anni in questa direzione, indagando come il significato nasca, cresca e si trasformi nell'intreccio tra l'opera e il suo ambiente, con tutte le sue implicazioni sociali e storiche e su come l'opera si modelli nello spazio e a sua volta venga plasmata da questo. È proprio su questo duplice binario che si colloca la mostra, tra la sensibilità personale e la relazione con gli altri, tra l'importanza della singola voce e le opportunità della comunità, come sottolinea Barenblit: "What began as a reflection on potentiality and futurity now takes the form of proximity and resonance: art as an experiment in living together, in attention, and in the fragile yet

CC BY ND

luminous relations that make the world possible again"[9].

Le opere e le ricerche dei 28 artisti in mostra[10] convivono nello spazio in un gioco di rimandi e avvicinamenti, una polifonia che racconta non una storia, non uno sguardo e certamente non propone una restituzione organica dell'arte o della società indiana, si tratta invece di una narrazione plurale fatta di tante voci, di tante intimità vicine e lontane, affini e contrastanti: "The exhibition layout grew from a very simple question: how can the space hold many voices without forcing them into a single narrative? Rather than arranging the works chronologically, thematically, or by medium, we decided to inhabit the building through proximities"[11]. Lontano dunque da una sequenza cronologica o tematica, il percorso si nutre dei dialoghi, espliciti o latenti, tra le opere, costruendosi sulla prossimità.

Eppure è chiaro che certe questioni emergano, urgenze personali che diventano collettive, come la riflessione sulla memoria, che emerge nel film di Millo Ankha che riflette sull'appartenenza e il ritorno vedendo la memoria come modo per ricominciare, o nei contro-archivi di Panjeri Artists' Union che ripercorrono la storia delle rivolte contadine del Bengala, o nell'infra-scultura di Kaushal Sapre in cui cavi e nodi danno vita a una ragnatela che si fa simbolo di connessione, o ancora, nel muro di argilla di Gyanwant Yadav.

Un gioco di rimandi, corrispondenze e vicinanze, ma anche di differenze e contrasti, che induce a interrogarsi sul pericolo della storia unica[12], che annienta la complessità di luoghi, tempi, società e individui per definire e circoscrivere certe modalità di esistenza. Riunire al PAC 28 artisti indiani non vuol dire restituire le questioni di una nazione o il suo immaginario, al contrario si tratta di mettere in luce la molteplicità, la disparità di vedute, le diverse sensibilità, le tante singole storie che si fanno costellazione, trama intrecciata di individualità e relazioni in continuo mutamento, mai definibile e mai definita. Non è certo la prima volta che in Italia viene proposta una collettiva di arte indiana, si pensi alla tappa al MAXXI nel 2011/12 di *Indian Highway*, rassegna collettiva itinerante curata da Julia Peyton-Jones, Hans Ulrich Obrist, Gunnar B. Kvaran con Giulia Ferracci, e organizzata in collaborazione con Serpentine Gallery, Londra e Astrup Fearnley Museum of Modern Art, Oslo. In quell'occasione il tentativo era quello di restituire un panorama creativo florido attraverso le opere di 30 artisti che riflettevano lo sviluppo tecnologico e la crescita economica esponenziale della nazione. Oggi l'intento è invece quello di re-immaginare il modo in cui si guardano le nazioni e le culture, il modo in cui si tende a circoscriverle e delinearne i contorni.

Forse proprio per questa spinta a riscrivere le narrazioni, che è curatoriale ma anche esistenziale, diverse opere riflettono sul potere e sulla sua distribuzione, mettendo in luce alcune dinamiche sottese o immaginando modi per sottrarsi a certe forme di controllo. Si pensi all'installazione di Aasma Tulika che, attraverso il suono e il loop, invita a riflettere sulle dimensioni multiple dell'esistenza, ma anche al lavoro di Pinak Banik che da sempre si interroga sul modo in cui la cultura definisca e smonti l'idea di nazione.

INDIA. Di bagliori e fughe riunisce questi temi ma anche molti altri, l'identità, l'appartenenza, il rapporto con l'ambiente e con la natura, la fuga, il corpo, il paesaggio, il cammino: "it is difficult, perhaps impossible, to categorize them as representatives in a country survey. They are more, and less, than the demands of that taxonomic demand. […] And yet, and yes, curatorially, we feel an undertow of urgency; an urgency to question, an urgency to reimagine, and even occasionally, an urgency to refrain - from all the dominant narratives of how time, space, location, locus, belonging and belongings, are supposed to be organized, even in the exhibitionary protocols of contemporary art, where 'national pavilions' are not yet a historical relic"[13].

Una postura chiara, esplicitata già nel titolo della mostra, che fa di bagliori e fughe un terreno di possibilità in un contesto in cui tentativi crescenti di uniformare la cultura e di disparità sociali – che esistono in India come in molti altri luoghi del mondo – si accompagnano a un sottobosco in cui la ricerca artistica

brulica restituendo riflessioni che si estendono decisamente oltre la nazione, riecheggiando in altri tempi e in altri spazi.

In un tale intreccio appare naturale pensare a un'idea di abitare, alla relazione intima, personale e incorporante con l'ambiente che diventa origine del fare comunità, dell'essere collettivo, del produrre memoria. Di una precisa modalità di abitare parlava Arjun Appadurai, ragionando sull'"Abitare spettrale" della città di Mumbai[14], in cui il divario sociale ed economico suggerisce alcune riflessioni sulla gestione delle risorse. In risposta a questa suggestione, Raqs racconta il lavoro che apre la mostra, una "quilt house" del Gabaa Collective, prodotta insieme a un gruppo di donne che realizzano quilt in Bengal, una costruzione in tessuto che si fa casa e rifugio e che esprime bene come le persone in India trasformino le avversità in creatività affermando come "This does not mean that a crisis of resources does not exist. What it means is that facing that crisis need not force oneself into a position of despairs. Creativity is both resilience and resistance, and can be residence"[15].

Ciò che Raqs sottolinea è lo slancio positivo del "fare", che da individuale diventa collettivo e, forse, anche politico. È di questo atteggiamento che si nutre la mostra, di un agire appassionato a cavallo tra la consapevolezza e l'immaginazione, tra le opportunità e le idee, tra i paradigmi sociali e la loro stessa dissoluzione.

Le opere riflettono le contraddizioni riconoscendole come possibilità creative, lontane da tendenze dominanti, linguaggi prevalenti, modalità consolidate o predefinite: "Video, sculpture, assemblage, drawing, performance, archive - all these are present, not because they represents formal commitments to one method or another - but because they all mark different ways in which the artists thoughts, questions and feeling acquire concreteness. There isn't a dominant form, or a prevailing mood, or a fixity of genre, or a classifiable gesture, or nod, to history or tradition. Despite the best effort of every competent or incompetent authority there is no catchy slogan. Instead, there are glimmers, there are getaways"[16]. Non lineari filoni di ragionamento ma frazioni libere dalle categorizzazioni, dalle classificazioni, dagli incasellamenti che troppo spesso imbrigliano l'arte.

Nelle sale del PAC si disseminano episodi che rispondono in modo autonomo e autosufficiente a urgenze personali e intime eppure certamente condivise o condivisibili. La conversazione è al centro del percorso, il dialogo tra artisti, opere, curatori, ma anche la relazione con lo spazio del PAC, da sempre interessato all'indagine sull'arte contemporanea internazionale, che inevitabilmente influenza, con la sua architettura e la sua storia, i lavori in mostra: "Bringing a constellation of practices from contemporary India into this space allows us to challenge established ways of seeing. Instead of placing a single cultural framework at the center, the exhibition invites the architecture to accommodate multiple epistemologies. There are so many ways of knowing that are grounded in everyday life, in care, in collective memory, and in the fragile luminosity of imagination"[17].

Esistono tanti modi per conoscere, per comprendere, per abitare lo spazio non fermandosi alle mura del museo, uno di questi è la frequentazione della città, resa possibile grazie alla collaborazione con Casa degli Artisti che ha portato a Milano 13 degli artisti in mostra. La residenza, intesa come un momento centrale e non come semplice appendice, ha permesso l'interazione tra i lavori e la città, consentendo all'ambiente di interferire nella ricerca, trasformando opere e progetti: "Some projects shifted, others became more layered or more vulnerable. The exhibition reflects those transformations. The whole team at Casa has been incredibly supportive. The exhibition would just not exists if it were not for their enthusiasm. […] If the exhibition speaks about associated life, the residency is where that life actually happened"[18].

Muovendosi tra gli spazi del PAC, quella vita accaduta si palesa ai nostri occhi, esprimendo nient'altro che sé stessa, senza sovrastrutture e congetture. Tra i racconti fatti di linguaggi eterogenei, sensibilità personali, storie singole, memorie, echi lontani e dialoghi evidenti, di-

chiarazioni e allusioni, non si ha l'impressione di leggere l'India, di conoscere la sua storia, le sue contraddizioni, le sue risorse. Non è necessario comprendere o afferrare la natura di un luogo e delle sue urgenze, è sufficiente osservarne i bagliori, le vie di fuga, gli slanci, gli immaginari, le reminiscenze. Perché, se è vero che la crisi esiste, è altrettanto vero che *la creatività è sia resilienza che resistenza,* e può essere anche *residenza*.

Note

[1] La mostra è promossa dal Comune di Milano – Cultura, prodotta dal PAC e Silvana Editoriale e inserita nell'ambito dell'Olimpiade Culturale di Milano Cortina 2026.

[2] *Raqs Media Collective* è un collettivo nato nel '92 e fondato da Monica Narula, Jeebesh Bagchi e Shuddhabrata Sengupta che opera attraverso una pratica multidisciplinare e trasversale che coinvolge la produzione artistica e la curatela, intrecciando arte, filosofia e storia nella ricerca di una profonda connessione con lo spazio e con il tempo.

[3] Membro del comitato scientifico del PAC, Professore Associato per il Dipartimento di Storia dell'Arte all'Università del Michigan e direttore di museo.

[4] Le citazioni dei curatori lungo il testo sono tratte da un'intervista di Alessia Coppolino con Ferran Barenblit e Raqs Media Collective.

[5] "Questa è la terza volta che lavoriamo insieme, e sotto molti aspetti sembra una continuazione, o forse lo sviluppo, di una conversazione iniziata anni fa" (F. Barenblit).

[6] Il progetto ha presentato il lavoro di Raqs a Madrid, Mexico City e Buenos Aires.

[7] Raqs Media Collective ha curato la mostra *In the Open or in Stealth. The Unruly Presence of an Intimate Future* al MACBA – Museu d'Art Contemporani de Barcelona (31 ottobre 2018 – 17 marzo 2019) mentre Ferran Barenblit dirigeva il museo.

[8] Dal sito del collettivo: "The word 'raqs' in several languages denotes an intensification of awareness and presence attained by whirling, turning, being in a state of revolution". ("La parola 'raqs' in diverse lingue indica un'intensificazione della consapevolezza e della presenza raggiunta tramite il roteare, il girare, l'essere in uno stato di rivoluzione").

[9] "Quello che è iniziato come una riflessione sulla potenzialità e sul futuro ora prende la forma di prossimità e risonanza: l'arte come esperimento nel vivere insieme, nell'attezione e nelle fragili, ma luminose, relazioni che rendono il mondo di nuovo possibile". (F. Barenblit)

[10] Gli artisti in mostra sono: Anju Acharya, Millo Ankha, Kaur Chimuk, Gabaa (Rabiul Khan and Ritushree Mondal), Tenzin Gyurmey Dorjee, Malik Irtiza, Shefalee Jain, Ranjeeta Kumari, Uzma Mohsin, Maksud Ali Mondal, Jithinlal N R, Pinak Banik, Panjeri Artist Union, Renuka Rajiv, Smita Urmila Rajmane, Kaushal Sapre, Niroj Satpathy, Moonis Ahme Shah, Ritika Sharma, Mohit Shelare, Gagan Singh, Sumakshi Singh, Aarti Sunder, Suvani Suri, Alina Tiphagne, Gopa Trivedi, Aasma Tulika, Gyanwant Yadav.

[11] "Il layout della mostra è nato da una domanda molto semplice: come può lo spazio contenere molte voci senza forzarle in una singola narrazione? Invece di disporre le opere cronologicamente, tematicamente o per medium, abbiamo deciso di abitare l'edificio attraverso le prossimità". (F. Barenblit)

[12] Si confronti, su questo tema, il discorso di Chimamanda Ngozi Adichie al TEDGlobal del luglio del 2009, *The danger of a single story*, tradotto in italiano da Andrea Sirotti nel libro Chimamanda Ngozi Adichie, *Il pericolo di un'unica storia*, Einaudi, Torino, 2020.

[13] "è difficile, forse impossibile, classificarli come rappresentanti di un'indagine nazionale. Sono di più, e di meno, rispetto alle esigenze di quella domanda tassonomica […] Eppure, sì, curatorialmente, sentiamo una corrente di urgenza; un'urgenza di interrogare, un'urgenza di reinventare, e talvolta, un'urgenza di astenersi – da tutte le narrazioni dominanti su come il tempo, lo spazio, la posizione, il luogo, l'appartenenza e i beni debbano essere organizzati, anche nei protocolli espositivi dell'arte contemporanea, dove i 'padiglioni nazionali' non sono ancora un ricordo storico". (Raqs Media Collective)

[14] Arjun Appadurai, *Il futuro come fatto culturale. Saggi sulla condizione globale*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2014, traduzione di Marco Moneta e Maria Pace Ottieri.

[15] "Questo non significa che non esista una crisi di risorse. Significa che affrontare questa crisi non deve necessariamente costringere a una posizione di disperazione. La creatività è sia resilienza che resistenza, e può essere residenza". (Raqs Media Collective)

[16] "Video, scultura, assemblaggio, disegno, performance, archivio – tutti questi sono presenti, non perché rappresentano impegni formali verso un metodo o un altro, ma perché segnano tutti modi diversi in cui i pensieri, le domande e i sentimenti degli artisti acquisiscono concretezza. Non c'è una forma dominante, né un rumore prevalente, né una fissità di genere, né un gesto classificabile, né un accenno alla storia o alla tradizione. Nonostante il miglior sforzo di ogni autorità competente o incompetente, non c'è uno slogan accattivante. Invece, ci sono bagliori, ci sono fughe". (Raqs Media Collective)

[17] "Portare una costellazione di pratiche dall'India contemporanea in questo spazio ci permette di sfidare i modi consolidati di vedere. Invece di collocare un singolo quadro culturale al centro, l'esposizione invita l'architettura ad accogliere molteplici epistemologie. Ci sono così tanti modi di conoscere che sono radicati nella vita quotidiana,

nella cura, nella memoria collettiva e nella fragile luminosità dell'immaginazione". (Ferran Barenblit)

[18] "Alcuni progetti sono cambiati, altri sono diventati più stratificati o più vulnerabili. L'esposizione riflette queste trasformazioni. Tutto il team di Casa è stato incredibilmente di supporto. L'esposizione non esisterebbe senza il loro entusiasmo. […] Se l'esposizione parla di vita associata, la residenza è dove quella vita è realmente accaduta". (Ferran Barenblit)

Contribution submitted to plagiarism check with positive outcome

Papireto IV (2025) - pp. 377-385
ISSN 2974-668X
DOI: 10.57661/papireto/0433

Le tecniche della pittura medievale nel volume di Virginia Caramico: un'inedita indagine tra procedimenti, materiali e percezione

Roberto D'Angelo
Accademia di Belle Arti di Palermo

The techniques of medieval painting in Virginia Caramico's book: an unprecedented investigation of procedures, materials and perception

Le tecniche della pittura medievale. Materiali, lavorazioni e percezione visiva di Virginia Caramico, pubblicato da Giulio Einaudi editore nel 2024 e inserito all'interno della collana "Piccola Biblioteca Einaudi. Mappe", si compone di 239 pagine ed è stampato a Verona su carta Holmen con fibra vergine. Il volume presenta al suo interno diverse illustrazioni, 74 in totale, la cui maggior parte a colori, che mostrano dettagli di opere d'arte citate nel testo. Le tavole risultano uno strumento di prezioso ausilio al lettore, rispetto ai concetti esposti nel libro.

Il testo, corredato da un'ampia bibliografia posta a fine di ogni capitolo, offre un'analisi specifica sulle tecniche pittoriche trecentesche, in particolar modo sulla pittura su tavola e muraria. La trattazione ha l'obiettivo di mettere in luce temi ritenuti secondari dalla storiografia, come l'importanza della percezione ottica delle superfici in relazione all'illuminazione e al luogo di esposizione originario, l'impiego sistematico di lamine metalliche per impreziosire nimbi e fondi pittorici e, ancora, l'attitudine polimaterica della pittura medievale come mimesi tautologica della materia. La studiosa, mettendo in luce argomenti e tecniche, offre un contributo significativo, restituendo il valore fondamentale della fruizione dinamica da parte degli spettatori medievali.

"L'espediente narrativo" dell'intero volume consiste in una sorta di rilettura critica del *Libro dell'arte* del XV secolo di Cennino Cennini di Colle Val d'Elsa, alla luce dei recenti studi di Veronica Ricotta, curatrice di un'edizione critica, alla quale Caramico fa riferimento per citazioni e numerazione dei capitoli[1]. La scelta ricade su tale trattato, poiché definito "memoriale di inattaccabile veridicità" sulle tecniche artistiche medievali. Non viene però sviluppato un semplice commento al testo cenniniano ma, a partire dalle procedure descritte nel trattato, viene sviluppato un ragionamento a 360° sulle tecniche e le culture visive/percettive medievali inclu-

CC BY ND

Figura 1. Simone Martini, *Santa Caterina d'Alessandria, Polittico di Santa Caterina* (part.), Pisa, Museo Nazionale di San Matteo (1320).

dendo anche altri procedimenti pittorici omessi dal Maestro di Colle Val d'Elsa.

Non mancano riferimenti alla pittura e alla tecnica di grandi artisti medievali come Giotto, che viene ritenuto influenzare artisticamente, in maniera indiretta, anche l'autore del *Libro*; e ancora Gentile da Fabriano, Cimabue e Simone Martini. A quest'ultimo, inoltre, considerato dalla studiosa come un grande sperimentatore e innovatore tecnico, sono dedicati diversi paragrafi.

Il volume è diviso in cinque capitoli, ordinati a loro volta in diversi paragrafi, in un percorso "cronologico" delle tecniche dalla preparazione dei supporti sino alle applicazioni degli inserti polimaterici. Le riflessioni che ne derivano "sono organizzate intorno a temi tecnici eletti a categorie esegetiche della pittura medievale".

Il primo capitolo esplora l'insieme delle operazioni preliminari e le prime fasi di lavorazione del supporto pittorico, aprendosi con *La parte del legnaiolo e la parte del pittore*. L'autrice sottolinea come le attività dei legnaioli siano trattate meno accuratamente da Cennini poiché non considerate propriamente un lavoro di interesse dei pittori; allo stesso modo il *Libro* consegna nelle mani del lettore sintetici avvertimenti, come le preferenze dei legni e la loro pulizia. Tra il legnaiolo e pittore dovevano intercorrere un dialogo costante e una collaborazione ravvicinata, poiché la complessità formale e strutturale di molte opere comportava frequenti modifiche e riadattamenti. Tra gli importanti esempi di questo dialogo politecnico è citata la *Croce* di Santa Maria Novella di Giotto a Firenze (1288-90 circa), allungata nel limite inferiore dai legnaioli per permettere al pittore di distendere maggiormente le gambe del Cristo crocefisso. Altra "correzione d'autore", come scrive l'autrice, è quella del polittico per la chiesa di Santa Caterina a Pisa di Simone Martini (1319-20). Il pittore chiese, in questa occasione, ai legnaioli di ingrandire gli scomparti delle figure dei santi in modo da poterli dipingere non a mezzo busto (come da prototipo di Duccio Buoninsegna) ma a due terzi della figura [fig. 1].

La seconda fase di lavoro, dopo la scelta del legno, prevede *Incamottatura e ingessatura*, procedimenti, consecutivi usati per la preparazione del supporto pittorico, da considerarsi l'inizio dell'attività da parte del pittore. L'*incamottatura*, l'uso della tela per foderare i supporti, è funzionale ad ammortizzare i movimenti, come ritiri e rigonfiamenti, del legno e viene individuata come pratica *standard*, soprattutto nella Toscana del Due e Trecento. Se in precedenza estesa all'intera superficie dei tavolati, a partire dal Quattrocento l'applicazione andò progressivamente riducendosi alle sole giunzioni tra le assi lignee (commettiture). Secondo Virginia Caramico l'*ingessatura*, che fa seguito all'incamottatura e la cui finalità è quella di ottenere un piano liscio "come fusse avorio", riveste un ruolo fondamentale per Cennini. Tale procedimento aveva una ritualità coreo-

grafica e gestuale, che l'artista doveva seguire non tanto per risultati meramente estetici ma come strumento funzionale alle fasi successive, una fra tutte l'applicazione della foglia oro.

Nei paragrafi successivi: *Stratigrafia dei dipinti murari*; *La stesura degli intonaci; Intonaci levigati, intonaci riluccenti*, vengono descritti i trattamenti consequenziali per preparare la pittura murale, finalizzati a isolare il più possibile la pellicola pittorica dal supporto e, soprattutto, ad appianare le asperità che potrebbero compromettere l'estetica e la percezione del dipinto *a fresco*. La studiosa spiega che Cennino "è una fonte straordinariamente puntuale sui procedimenti di pittura murale, arte di cui, del resto, egli rivendica l'esemplarità tecnica […] e nella quale riconosce il vero punto di arrivo del percorso formativo del pittore". D'altro canto, pur nella esemplarità didattica del *Libro dell'arte*, Cennino non tiene conto della pluralità delle tecniche utilizzate per la preparazione delle malte ma si sofferma su una prassi univoca, tipicamente usata dalle botteghe giottesche. Da Caramico sono, inoltre, descritte tutte le fasi di preparazione del supporto murario, come il *rinzaffo*, l'*arriccio* e l'applicazione dell'intonaco e successivamente dell'*intonachino*, utilizzati affinché la superfice risulti perfettamente liscia e lucente. Per la stesura dell'intonaco, un approccio rivoluzionario è individuato nell'organizzazione del cantiere da parte di Giotto per la realizzazione di ciclo delle Storie Francescane ad Assisi. La preparazione del supporto venne infatti suddivisa in giornate (546 contate da Bruno Zanardi), consentendo così una gestione del cantiere ottimale e una coerenza qualitativa nei dettagli.

I paragrafi seguenti, *Disegni sull'arriccio: strumentalità e visibilità delle "sinopie"; Segni e disegni sull'intonachino: progetti grafici e sistemi di riporto* e *Gli "spolverezzi"*, trattano delle tecniche per il trasferimento del disegno (ancora in fase preliminare) sul piano pittorico. La terra di sinopia è uno dei pigmenti usati per tracciare il disegno: una corda intrisa e battuta sulla superficie restituisce le linee verticali e orizzontali della figurazione. A questo fa seguito la realizzazione di un disegno a pennello fine che restituisce le figure. Questo tracciamento prende il nome

Figura 2. Pisanello, *Torneo di Bohort* (part.), Mantova, Palazzo Ducale (1430-33).

di *Sinopia*, definito vero e proprio "schizzo monumentale". La studiosa precisa che la Sinopia è meramente strumentale ed effimera; pertanto, destinata a scomparire a pittura ultimata. Negli esempi proposti, la sinopia, per motivi di restauro e distacco programmato della pellicola pittorica o per caduta accidentale di essa, risulta oggi "scoperta", consentendone lo studio. Un caso emblematico e interessante è quello relativo al *Torneo di Bohort* a Mantova, realizzato da Pisanello nel salone del Palazzo Ducale (1430-33) [fig. 2]. L'atipica situazione, in cui le sinopie risultavano a vista già dalla metà del Quattrocento, venne causata da un'interruzione dei lavori probabilmente per la visita di Sigismondo di Lussemburgo nel 1433. La parte incompiuta del ciclo pittorico mostra così la sinopia delle figure, le quali risultano però accuratissime e probabilmente furono ritenute accettabili dalla committenza per essere mostrate al pubblico medievale, che aveva "parimenti gusto, sul finito e non finito, molto diversi da quelli nostri"[2].

Per il trasferimento del disegno sul muro, vengono menzionate le ipotesi sull'utilizzo di

sagome ripiegabili e ribaltabili da parte di Giotto, ad esempio nelle *Storie di San Francesco,* definite *Patroni*. La studiosa mette in evidenza come queste non vengano contemplate da Cennino, il quale tuttavia, fornisce le istruzioni per realizzare cartoni di grandi dimensioni, evidentemente non destinati alle tavole. L'autrice sottolinea come siano assenti nel trattato sistemi di riporto diretto o indiretto del disegno, tranne che per alcuni esempi di materiali come la carta lucida o tecniche come lo "spolverezzo", utilizzato su tavola e non su muro, per la decorazione di motivi seriali ornamentali, floreali e micro-architettonici. A partire dal Quattrocento, lo spolvero (*spolverezzo*) si allarga anche alle figure umane e alle loro connotazioni fisionomiche, come in alcune opere di Paolo Uccello nelle *Storie di Noè* nel Chiostro Verde (1436-40) o come nelle *Storie della Vera Croce* di Piero della Francesca (1452-58) nella Cappella Maggiore di San Francesco ad Arezzo. Il metodo preferito da Cennino viene individuato nel disegno applicato a base di ocra scura e acqua sull'intonachino, e nella battitura di corda intrisa di sinopia per le linee geometriche. Dalla studiosa sono illustrati anche altri procedimenti di trasferimento del disegno, come quello di incidere direttamente il muro, per le pitture che prevedono un progetto architettonico, utilizzato ad esempio da Masaccio nella *Trinità* nella Basilica di Santa Maria Novella. Queste incisioni, da mero strumento geometrico, divennero soluzione plastica attraverso la messa in evidenza dei profili, per aumentare le suggestioni luministiche e percettive dell'affresco.

Il secondo capitolo *Materiali e tecniche della pittura: preferenze e precisione* entra nel dettaglio delle tecniche propriamente pittoriche, con riguardo ai pigmenti e all'importanza della scelta di determinati materiali per la pittura, sia su tavola che muraria. Vengono inoltre messe in luce le tecniche alternative al "buon fresco", come tempere, pitture a scialbo e pitture a olio; L'uso dei bianchi di calce e di piombo; le *Finiture traslucide, velature cromatiche, coloranti coprenti* e infine, chiude il capitolo: *Un esempio mirabile: la pittura di Simone Martini.*

Secondo Virginia Caramico, nel Medioevo, nella sofisticata diversificazione dei materiali pittorici si esprime una tensione verso superfici ricche di finezze materiche, otticamente variegate e che purtroppo il nostro occhio contemporaneo non riesce più a percepire. Questo avviene sia per le alterazioni conservative dei dipinti, sia per una pigrizia "contemporanea", indotta da modalità standardizzate di visione e fruizione del dipinto. Ciò ha tanto più senso, come spiega l'autrice, se si considera che le nozioni tecniche, trasmesse dalle fonti scritte tre e quattrocentesche, danno l'idea che gli spettatori, "fossero perfettamente in grado di discernere (e apprezzare) le differenze ottiche e d'uso, interne a classi apparentemente omogenee di materiali pittorici (pigmenti, leganti, metalli ecc..)". La consapevolezza ricettiva di fruitori e committenti riguardo alla scelta e alla diversificazione dei materiali pittorici li rendeva "vettori percettivi", rispetto ai quali si operava la scelta di enfatizzare particolari e figure. Nei pigmenti viene individuato un dispositivo strumentale alle logiche di "gerarchizzazione iconografica"; Cennino ne dà conto nel suo trattato: "che ti sforzi d'adornare sempre d'oro fine e di buoni colori, massimamente in nella figura di Nostra Donna".

Insieme al "buon fresco", vengono individuate delle tecniche ausiliarie come la pittura a secco, la pittura a calce o a scialbo, la pittura a tempera e la pittura a olio, i cui utilizzi, diversificati e alternati nella pittura murale, erano atti al raggiungimento di varietà e preziosismi cromatici e materici. Tra gli esempi che la studiosa rintraccia i cicli pittorici giotteschi de *Le Storie di San Francesco* ad Assisi che prevedono l'utilizzo di tecniche miste con la pittura a secco e le finiture a calce. Una scelta diversa, operata dallo stesso Giotto qualche decennio più tardi a Firenze, vede nelle *Storie di San Giovanni Battista e di San Giovanni Evangelista* (1320 circa) una dipintura esclusivamente a secco utilizzata per ragioni puramente estetiche, che comportò per problemi di conservazione la perdita cospicua di materia pittorica. Filippo Lippi nelle *Storie di San Giovanni e Santo Stefano,* all'interno della cappella Maggiore del Duomo di Prato, fece un uso delle tempere "molto libero" per

arricchire e bilanciare la pittura. Questi inserti "a secco" furono male interpretati dal restauratore Amedeo Benini che, intervenuto sulle pitture nel 1932 e nel 1934, li considerò sacrificabili, non comprendendo l'essenzialità semantica degli inserti e la plausibilità iconografica della scena. Egli eliminò così delle figure importanti come il neonato nella *Natività di Santo Stefano* [fig. 3] e la figura dell'angelo nella *Vocazione di San Giovannino alla vita eremitica.*

Le tecniche di utilizzo del bianco di calce e bianco di piombo (la cosiddetta biacca) trovano nel volume grande spazio. Nel *Libro dell'arte* di Cennino Cennini il bianco di calce risulta essenziale nella pittura a muro come alternativa all'affresco*,* usato anche come legante per conferire maggior presa e maggior corpo ai colori, nonché rilievo alla figurazione (grazie alla sua grana, che risulta aggettante rispetto alla superficie pittorica). Nelle *Storie di San Francesco ad Assisi*, il bianco di calce è infatti impiegato per plasmare plasticamente a rilievo la pittura, per realizzare i bugnati degli edifici nella *Cacciata dei diavoli* ad Arezzo o nella torre campanaria del *Sogno di Innocenzo III*. Simone Martini nella cappella di San Martino ne fa largo uso, come riporta l'autrice.

La biacca, o bianco di piombo, secondo Cennini, è "forte e focosa" ed è buona sia su tavola che su muro (non impiegata "a fresco"). Come spiega l'autrice, deve essere usata per dipingere un drappo azzurro oltremarino, come additivo ai colori non compatibili con la calce per restituire il chiarore delle carni, per fermare i contorni delle figure, per delimitare le aree da dorare. Un caso emblematico viene individuato ancora una volta nell'attività di Simone Martini, il quale usa la biacca per simulare la varietà preziosa di perle delle corone e le finiture orafe delle vesti dei santi, come nel caso del *Polittico di Santa Caterina* (1319-20) nella chiesa di Santa Caterina a Pisa.

Lacche e *vernici* sono largamente impiegate nella pittura medievale per creare variazioni di intensità cromatica e luministica, in particolar modo per i drappi, attraverso la *sgraffiatura* della lamina oro brunita. Tuttavia, queste sono particolarmente soggette ad alterazioni e degrado e talvolta oggetto di azioni di restauro e

Figura 3. Filippo Lippi, *Natività di Santo Stefano* (part.), Prato, Duomo (1452-65).

pulitura poco sensibili alle ragioni espressive e percettive medievali. Le lacche, come spiega Caramico avevano, per il pubblico medievale, un grande valore culturale, proprio in virtù della parvenza preziosa che conferivano alle superfici dipinte.

Simone Martini è considerato *Un esempio mirabile*, per le lucentezze pittoriche mirate a effetti "illusivi e suntuari". Egli, infatti, mette a punto una grammatica dei materiali programmati in una lavorazione simil-orafa: "la biacca, lucente e corposa, finge le perle; le lacche, applicate in stesure trasluci de, servono alla trasparenza delle pietre; il blu oltremare, temperato con colla e biacca, a illudere gli smalti e così via". Esempio memorabile è il Polittico di Santa Caterina e la mantelletta dell'Arcangelo Gabriele nell'*Annunciazione e Santa Massima*, dipinta insieme al cognato Lippo Memmi per l'altare di San Ansano del duomo di Siena (1333).

Il terzo e il quarto capitolo indagano rispettivamente, *Le lamine metalliche: varietà e usi* e *'Brunillo', 'gratta' e 'grana': manipolazioni dell'oro e dei metalli*. Nel terzo, in particolare, l'autrice tratta di tutta la varietà metallica nota alla pit-

tura medievale, provando a tracciare una linea di profilazione materica e d'uso. *L'oro*, *l'argento*, *l'argento deaurato*, *l'oro di metà* e lo *stagno* con le sue diverse tipologie applicative, sono i titoli di questa sezione. Interessanti risultano, al fine di una visione completa dell'argomento, i paragrafi relativi a particolari modalità d'uso delle lamine, per la creazione attraverso la "mimesi", di tessuti, drappi o *Cieli stellati*. La fascinazione esercitata dalle superfici metalliche viene attribuita al loro essere percettivamente mobili: "Ciascun metallo, dotato di proprietà specifiche di luminosità e riflettenza, era perciò sottoposto a impieghi specifici, lavorazioni differenziate o combinazioni per conseguire effetti di volta in volta peculiari: astraenti, ieratici, preziosi, decorativi, illusivi, abbacinanti. Opacizzanti, mimetici".

La preferenza di Cennino per l'oro, che garantiva fama, prestigio e guadagni migliori[3], risulta evidente sia nella pittura su tavola che su muro, pur nella consapevolezza dell'impiego diffuso dello stagno come sostituto nella produzione murale. Un esempio di gerarchizzazione dei materiali in relazione al soggetto, ce lo fornisce Giotto negli affreschi della cappella degli Scrovegni a Padova, in cui riserva l'oro zecchino per le aureole di Cristo, mentre per i santi, angeli e apostoli alterna oro fino, oro su stagno e *oro di metà* (varietà formata dalla sovrapposizione di una lamina d'argento e una di oro, largamente in uso nell'area toscana)[4].

Cennino sembra essere ben consapevole dell'instabilità dell'*argento*, che degrada e si annerisce con rapidità, suggerendo di non usarlo o al massimo di miscelarlo con una parte di oro. Egli, inoltre, esclude quasi totalmente l'uso della lamina d'argento sulle pitture murali. Per l'autrice l'uso dell'argento nelle pitture trecentesche non va inteso tuttavia solo come un espediente per abbattere i costi, come suggerisce lo stesso Cennino, ma con una precisa funzione luministica, come nel fondo di molte Croci umbre (come quella del Maestro di Sant'Alò del 1290-95).

Risulta piuttosto diffuso inoltre il ricorso a una varietà ibrida di lamina che nelle fonti tre e quattrocentesche è definita come *argento deaurato*. Si tratta di un argento sottoposto a *maccatura*, tecnica che prevedeva la stesura di vernici protettive altamente pigmentate, conferendo al metallo una coloritura molto simile a quella dell'oro, su cui Cennino si mostra diffidente.

Nella pittura murale sembra prevalere l'uso dello *stagno*, sia liscio che come base per la foglia oro. Pur usata principalmente per ridurre i costi, la lamina di stagno era caratterizzata da uno spessore maggiore che la rendeva più resistente al degrado e più facilmente lavorabile con ritaglio o brunitura. Nel *Libro* di Cennino sono elencati tre tipi di stagno: bianco, verde, dorato. Quello *bianco*, semplicemente brunito, caratterizza armature lucenti e oggetti metallici; il secondo, quello *verde*, è usato per adornare i fregi; il terzo è lo *stagno dorato* o "dorato in bianco", consistente nella sovrapposizione di foglia oro, che mantiene inalterata la sua lucentezza, sulla foglia di stagno, per realizzare fregi, diademi dei santi e stelle.

Interessante in tal senso è il paragrafo dedicato ai *Cieli stellati*, argomento che sta a cuore particolarmente anche a Cennino poiché indirizza i pittori verso espedienti di alto calibro scenografico. I cieli stellati erano realizzati comunemente applicando la foglia di stagno dorato su piccole palline di cera. Il Maestro di San Francesco, nella basilica inferiore di Assisi (1260), aveva tempestato le distese azzurre di stelle di stagno dorato con al centro, non una pallina di cera ma degli specchietti bombati, che colpiti dalle luci tremule delle candele dovevano sembrare dei veri e propri astri del cielo. La stessa modalità successivamente venne attuata da Giotto nel Salone della Ragione a Padova (1306-08) e nella cappella degli Scrovegni, dove l'intero corpo delle stelle è rilevato in pastiglia, a stampo, e poi metallizzato *a missione*[5] con stagno dorato [fig. 5].

Il quarto capitolo si apre con Il *bolo armenico*: una terra argillosa e mordace, di colore rosso, è un collante atto a ricevere la lamina d'oro da applicare a guazzo. Roberto Longhi, come riporta l'autrice, definiva il bolo come la "fodera sentimentale"[6] del dipinto, che seppur non visibile conferisce un'intonazione cromatica all'oro sovrapposto. Un altro media individuato come base per la foglia oro è la terra

Figura 5. Giotto, *Cristo Giudice* (part.), Padova, Cappella degli Scrovegni (1304-05).

verde, impiegata ampiamente dalla bottega di Giotto, in qualche caso applicata congiuntamente al bolo rosso per effettuare correzioni cromatiche alla foglia oro.

All'applicazione fanno seguito la *Brunitura* e la doratura della foglia d'oro per *"fregi gentili": oro a missione, sgraffito*. La brunitura è un procedimento di levigazione e lucidatura della lamina d'oro applicata a guazzo, che Cennino descrive con una gestualità quasi liturgica.

I *"fregi gentili"*, rabescature, ornati e "lavori sottili" che decorano vesti e drappi richiedono invece, lamine non brunite. Questo tipo di lamina, applicata a *missione*, è estremamente sottile, al punto che lo spessore risulta indice della perizia dell'artista. Ne sono rintracciati esempi nella *Maestà* dipinta da Duccio di Buoninsegna per l'altare maggiore del duomo di Siena (1308-11), o ancora nella predella del polittico di Santa Caterina a Pisa (1319-20) di Simone Martini, nella figurazione del libro aperto di San Tommaso d'Aquino. Altra tecnica descritta nel volume è lo *sgraffio*; largamente utilizzata per la ricerca di effetti luministici sottili e implicitamente veritieri, con la rimozione meccanica attraverso il "graffio" del colore applicato sulla lamina d'oro.

Estremamente interessante per gli esempi indagati risulta la sezione relativa ai *modi del "granare", "Granare a rilievo", o del modellare con la luce*, in cui vengono individuate diverse modalità di modulazione della superficie dell'oro attraverso l'azione meccanica della puntinatura "a rilievo" e "a disteso" per realizzare elementi plastici figurativi, ornati, aureole o drappi. Nel vaso gigliato nell'*Annunciazione* dell'altare di Sant'Ansano nel duomo di Siena (1333) di Simone Martini la tridimensionalità dell'oggetto è resa con questa tecnica. Nelle tabelle laterali della *Croce* dipinta da Giovanni di Paolo, del Museo Diocesano di Siena (per la chiesa di San Pietro a Ovile) si colgono, grazie alla luce radente, otto figure angeliche e la figura di Cristo, realizzate attraverso incisioni in stretta sequenza sull'oro.

A seguito si indagano le punzonature, rispetto alle quali viene presa inconsiderazione l'ipotesi di Erling S. Skaug, che attribuisce a

ogni bottega o pittore il possesso di un proprio set di punzoni, consentendo di identificare le opere di un pittore o di una bottega studiandone le punzonature. Una menzione particolare è dedicata anche in questo caso a Simone Martini che ha il merito di aver combinato nella pratica della punzonatura elaborazioni decorative complesse come sigilli orafi a schemi di *variatio* esornativa, soluzione diffusa nei decenni successivi a Siena prima e a Firenze poi. Per dare discontinuità alla lucentezza del fondo e per raggiungere effetti mobili e vibranti nelle superfici, alcuni pittori realizzano delle incisioni a scacchiera. Ne sono esempi: la pala di *San Domenico e storie della sua vita* di Francesco Traini (1344-45) e il trittico di Santa Lucia di Giovanni da Gaeta. Queste scelte progettuali è probabile che non fossero dei semplici esercizi di stile ma un "ammiccamento mimetico al velluto a scacchetti", diffuso e apprezzato nel Trecento.

Il quinto e conclusivo capitolo, *Rilievi e inserti polimaterici*, esplora, infine, le modellazioni e le screziature tridimensionali delle superfici attraverso tecniche e materiali eterogenei, come il rilievo in gesso, le "pastiglie", il rilievo a calcina e in cera (per realizzare finiture di abiti preziosi, borchie, screziature materiche delle armature etc..), rilievi "d'impronta di pietra", la "razzatura", l'inserimento di pietre preziose, vetri e specchi. Di rilievo è la sezione dedicata alle tecniche sperimentali di modellazione plastica delle superfici pittoriche adottate da Simone Martini, a partire dal dinamico cantiere della *Maestà* del Palazzo Pubblico di Siena, per trovare il loro apice nell'*Annunciazione* del 1333, realizzata con il cognato Lippo Memmi, per l'altare di Sant'Ansano nel duomo di Siena. Martini mise in campo ogni mezzo a lui noto per raggiungere effetti mimetici raffinatissimi, anche se qualche volta impercettibili, attraverso "tecniche di movimentazione materica della superficie: piccoli punzoni impressi nell'intonaco per ricreare la tessitura decorativa di vesti o di oggetti di oreficeria; stesure sottilmente rilevate di pittura a calce, con risultati di guizzante naturalismo; borchiette rilevate, comparse sui bordi delle tuniche; e finanche graffietti che, dati nell'intonaco fresco con la punta della cazzuola, fingono asole di bottoni nella veste di uno dei due musici presenti *nell'Investitura di San Martino*".

Le superfici screziate, finemente decorate e impreziosite da rilievi e materiali, erano di estrema importanza per le committenze medievali, particolarmente inclini all'apprezzamento di superfici pittoriche disomogenee che, come i manufatti d'oreficeria, si componevano di spessori differenti su cui la luce poteva rimbalzare in modi imprevedibili. Nel prezioso contratto del 1429 tra il duca di Milano Filippo Maria Visconti e il pittore Olivuccio di Ceccarello per l'affresco con *l'Adorazione dei Magi* vengono infatti descritte dettagliatamente le figure da realizzare ma anche precisati i materiali da impiegare.

Tra la fine del Trecento e la metà del Quattrocento il medium dei rilievi gessosi si diffuse anche nella decorazione di mobili, in particolare di cassoni nuziali. Da tale pratica deriva il termine "pastiglie": impasti modellati a rilievo e applicati su superfici dipinte. Il veneziano Carlo Crivelli (1430-1495) faceva delle pastiglie un uso peculiare negli scomparti del polittico per la chiesa camerte di San Domenico, per mettere in evidenza (in spessore o rilievo) gli attributi dei santi, dorati e screziati da pietre preziose. La medesima tecnica viene rintracciata per dare forma a nimbi o diademi come utile strumento per enfatizzare e, di conseguenza, identificare le figure sacre nelle sequenze narrative dei cicli pittorici murali.

Il conseguimento di rilievi plastici nella pittura gotica e tardo-gotica, come illustra la studiosa, trova la sua ragione d'essere nella volumetria plastica delle figure rappresentate o di particolari di esse (come l'enfatizzazione degli attributi iconografici). Tali rilievi inoltre erano atti a potenziare le suggestioni mimetiche, illusive e sensoriali del fruitore, in particolar modo quella tattile, in contesti devozionali e sacri.

Pietre preziose, pietre "contraffatte", specchi, vetri lisci e vetri graffiti, paste vitree, smalti, carta, pergamena sono la varietà fisica e tipologica dei materiali che potevano essere inglobati nelle superfici pittoriche e di cui si ha riscontro anche in alcuni documenti. L'inclu-

sione di tali materiali, spiega la storica dell'arte, è prima di tutto un dispositivo di negoziazione con l'oreficeria, poiché la combinazione di metalli, effetti a rilievo, incisioni e superfici polimateriche portava il dipinto a uno *status* tipologico e tecnico intermediale fra queste arti, rivelando l'ambizione dei pittori di realizzare uno "squisito oggetto di oreficeria sacra". La polimatericità è inoltre da intendersi non come l'applicazione di elementi a dipinto concluso ma come una scelta prevista fin dalle prime frasi progettuali.

In conclusione, il volume di Virginia Caramico indaga le tecniche della pittura medievale su tavola e murale dimostrando quanto nel medioevo la percezione delle opere fosse differente da quella odierna e individuando le soluzioni tecniche e pittoriche che contribuivano alla costruzione della visione complessiva. Queste vengono indagate attraverso la guida fondamentale del testo cenniniano. A fianco della figura di Cennino Cennini trattatista, emerge quella di Simone Martini, individuato come innovatore e sperimentatore, capace di trasformare strumenti e tecniche d'ornamento superficiale, come punzonature a muro o inserti polimaterici, in dispositivi per il raggiungimento di raffinati effetti mimetici e sistemi di controllo della movimentazione luministica, anche in relazione all'ambiente circostante.

Il testo risulta tuttavia in alcune sue parti prolisso e talvolta ripetitivo sugli esempi menzionati ma si dimostra scorrevole e godibile, nonché un ottimo strumento di comprensione delle tecniche anche per i non esperti, sebbene indirizzato a un pubblico di specialisti. Infine, il volume di Caramico rappresenta un'occasione preziosa per il recupero di una percezione ormai perduta di opere che hanno rappresentato fucine di grandi sperimentazioni luministiche e materiche. Per motivi legati al restauro e alla conservazione, come più volte osservato dalla studiosa, oggi tali opere non riescono a trasmettere pienamente l'esperienza visiva che offrivano ai fruitori e ai committenti medievali. La lettura consente di riscoprirle alla luce delle intenzioni espressive e percettive che le hanno generate.

Note

[1] Veronica Ricotta (a cura di), *Il libro dell'arte di Cennino Cennini, edizioni critica e commento linguistico*, Milano 2019, citato da Virginia Caramico, *Le tecniche della pittura medievale*, Torino 2024, p. XIX.

[2] Andrea De Marchi, *Un torneo cruento, una metafora cortese sconvolta dall'ingegno irregolare di Pisanello*, in *Pisanello, il tumulto del mondo*, catalogo della mostra (Mantoca 2022-23) a cura di S. L'Ocasso, Milano 2022, p. 65, citato da V. Caramico, cit., p. 30.

[3] "E ssarà il nome tuo sì buono in dar buoni colori che, se un maestro arà un ducato d'una figura, a tte ne sarà proferto due" (Cennino Cennini, *Il Libro dell'arte*, cap. LXXXXVII). Virginia Caramico, cit., p. 89.

[4] La studiosa approfondisce tale varietà d'oro, in relazione all'uso delle lamine metalliche nella pittura, in un paragrafo dedicato nelle pp. 110-114.

[5] Il termine "missione" si riferisce al tipo di collante, oleoresinoso, impiegato per applicare la foglia oro alla superficie. Si distingue della doratura "a guazzo" che prevede l'uso del bolo armeno, una terra argillosa di colore rosso.

[6] Roberto Longhi, in Alessandro Conti, *Vicende e culture del restauro*, in *Storia dell'arte italiana*, vol. X, Einaudi, Torino 1981, pp. 39-112, citato da V. Caramico, cit., p. 128 nota 1.

Contribution submitted to plagiarism check with positive outcome

Papireto IV (2025) - pp. 387-390
ISSN 2974-668X
DOI: 10.57661/papireto/0434

La potenza del mandorlo. Percorsi simbolici tra mito, religione, arte e tradizioni nel saggio di Franco Camba

Marzia Cillari
Accademia di Belle Arti di Palermo

The Power of the Almond Tree. Symbolic Paths Through Myth, Religion, Art, and Tradition in Franco Camba's Essay

Il mandorlo, saggio di Franco Camba, si presenta come un testo affascinante, capace di coniugare rigore critico e tensione poetica. L'autore sceglie come oggetto di studio il "mandorlo" non semplicemente come l'albero e il suo frutto, ma il suo valore simbolico universale: il mandorlo diventa segno attraverso cui interrogare la rinascita, la memoria collettiva e il rapporto tra umano e divino. I fiori del mandorlo, che in una visione controcorrente sbocciano quando è ancora inverno, annunciando la ripresa del ciclo vitale e trasmettendo un senso di speranza e rinnovamento; al tempo stesso, la loro bellezza effimera e fragilità, evocano la caducità e precarietà delle cose terrene.

L'opera, pur senza ambizioni enciclopediche, offre al lettore un ricco percorso che intreccia prospettive mitiche, religiose, artistiche e popolari, restituendo una visione multidisciplinare, sfaccettata ma anche complessa.

Il valore di questo libro non è solo scientifico, ma anche poetico: leggendo Camba si vive un'esperienza di contemplazione. È un invito a rallentare, a osservare la natura e a coglierne i significati nascosti. Serve dunque anche a educare lo sguardo: ci insegna a guardare un mandorlo non solo come fenomeno botanico, ma a coglierne la sua essenza, il suo profondo significato. Nel percorso delineato dall'autore, trova spazio anche l'iconografia della mandorla, presente non solo nell'arte romanica, gotica e rinascimentale, ma persino nella comunicazione pubblicitaria contemporanea, dove l'immagine dei due cerchi intersecati che formano la mandorla risulta utilizzata nei loghi di famose marche (Gucci, Chanel, Audi, Mastercard).

La copertina, che riproduce *L'albero del perdono* del preraffaellita Edward Burne-Jones del 1870 [Fig. 1], sintetizza visivamente i temi del libro: rinascita, trasformazione, amore e perdita, ma anche il legame indissolubile tra umano e divino.

Il mito del mandorlo, legato alla Figura di Fillide e Acamante, i

Figura 1. Vincent Van Gogh, *Ramo di mandorlo fiorito*, olio su tela, cm 073,5x92, Vincent Van Gogh Museum, Amsterdam (1890).

due personaggi dell'opera in copertina, ci viene descritta all'interno del libro: la principessa della Tracia Fillide, incontrò e accolse nella casa paterna il giovane eroe greco Acamante, figlio di Fedra e Teseo. I due si innamorarono profondamente, ma Acamante fu costretto a partire in guerra. L'attesa della principessa si protrasse a lungo, a tal punto che non ricevendo alcuna notizia, finì col convincersi della morte dell'amato e, affranta dal dolore, si lasciò morire in un luogo chiamato Enneodo, ossia le "Nove Strade". La dea Atena, toccata dalla vicenda, intervenne trasformando la giovane in un mandorlo privo di foglie e frutti. Al termine della guerra, Acamante fece ritorno in Tracia e, appreso del triste destino di Fillide, si recò ai piedi dell'albero. In un gesto istintivo, abbracciò il mandorlo. La pianta reagì facendo sbocciare una cascata di fiori. Questo mito ci racconta perfettamente. "Da quel giorno l'abbraccio di Acamante a Fillide rivive ogni primavera attraverso la fioritura del mandorlo che, per questo motivo, è simbolo di rinascita rigogliosa e di vittoria della vita contro la morte"[1].

Camba già nelle note introduttive, suggerisce chiaramente al lettore la giusta chiave di lettura: "Il simbolo *dà a pensare*, è *aurora di riflessione* e *[l]'inesprimibile trova voce nel linguaggio dei simboli*. Dove c'è pensiero, c'è dunque capacità di riflessione e capacità di simbolizzazione: un segno, una realtà materiale e visibile, rimanda ad altro che sfugge. I simboli dicono senza esaurire tutto il dicibile mostrano senza dimostrare ogni dettaglio: 'alludono, evocano, fanno intuire una realtà che è altra rispetto a quanto percepibile dai sensi». Infatti, «[i]l dire simbolico interpella l'emotività e chiama in causa l'esperienza'"[2]. Scopriamo sin da subito che il testo che ci viene presentato non è un saggio di botanica sul mandorlo, ma qualcosa in più. L'immagine dell'albero e del frutto diventano una chiara metafora: richiamano alla forza vitale e generatrice della natura che si rinnova ciclicamente ed alla profonda connessione tra il mondo umano e quello divino. L'autore dichiara sin dalle prime pagine la natura simbolica del suo saggio, affidandosi a una citazione di Nikos Kazantzakis: "La quercia chiese al mandorlo: 'Parlami di Dio'. E il mandorlo fiorì". Già da qui capiamo che parlare del mandorlo significa evocare il divino, cogliere attraverso la natura ciò che sfugge alla percezione razionale. Tanti sono gli autori dell'ermeneutica cristiana che vengono citati, da Rabano Mauro a Sant'Agostino, da Origene a San Beda il Venerabile ed anche Sant'Antonio di Padova. Alla luce di queste coordinate

intertestuali, l'opera di Franco Camba appare come una narrazione carica di suggestione, in cui il mandorlo assume il valore di simbolo trascendente e di espediente letterario per esprimere l'indefinibile.

Ad inaugurare il cammino proposto dell'autore è la dimensione mitica. In questo capitolo ci viene spiegato come le mandorle e i fiori di mandorlo hanno assunto significati simbolici come quello di fertilità, fecondità, rinascita, quindi come se il mandarlo fosse associato alla generazione della vita, ma anche alla rinascita, accostando questo significato al mito della dea Cibele, chiamata Magna Mater dai Romani. Il mandorlo è il simbolo del risveglio della natura e della vittoria sulla morte. Il vocabolo "mandorla" deriva dal latino amygdala, a sua volta traslitterazione del greco ἀμυγδάλη, termine che, secondo vari studiosi, avrebbe radici semitiche e corrisponderebbe al nome frigio di Cibele, antica divinità anatolica venerata come dea della fertilità e della vitalità. In riferimento al significato simbolico della rinascita attribuito al mandorlo, è interessante anche il riferimento ad una delle opere più famose di Vincent Van Gogh, il *Ramo di mandorlo fiorito* (1890), che realizzò in occasione nella nascita di suo nipote [Fig. 1].

Il percorso alla scoperta del mandorlo continua con il racconto biblico di Giacobbe e della città di Luz – termine ebraico che può riferirsi tanto all'albero quanto al seme del suo frutto – dove il mandorlo primaverile diventa emblema di protezione, abbondanza e vitalità e di contatto con il trascendente. Nei passi dedicati all'argomento religioso, l'autore ci parla inizialmente dell'Antico Testamento, ponendo la riflessione ad una dimensione metafisica: l'albero diviene così segno attraverso cui tentare di intravedere realtà altrimenti incomprensibili, quasi una traccia di Dio sulla Terra. Il discorso si allarga anche al mito egizio di Iside e Osiride. Successivamente il lettore viene condotto all'analisi iconografica della mandorla nell'arte romanica, gotica e rinascimentale, e al suo rapporto con il segno dell'Ichthùs, il pesce cristiano[3].

"La 'mandorla mistica' è un particolare tipo di nimbo che circonda la figura posta al suo interno, isolandola dalle altre, e conferendole quindi un carattere di più alta dignità"[4]. Nell'iconografia cristiana, la mandorla è Cristo stesso, che nasconde la natura divina in quella umana. L'albero di mandorlo, il primo a fiorire in primavera, ricorda ai cristiani la resurrezione di Gesù. Ma la mandorla mistica ha la forma dell'organo genitale esterno femminile, la vulva, che come la Terra richiama alla creazione, generazione e alla nascita, come una "porta" ideale tra spirito e materia, un "ponte" tra il celato e il manifestato[5]. Troviamo questo tipo di mandorla nelle rappresentazioni medievali di Cristo, come simbolo della *Maiestas Domini,* ad esempio, dove il varco rappresenta il ruolo di Cristo come via e come mediatore tra il Cielo e la Terra[6]. La mandorla mistica, tuttavia, è anche associata alla figura della Vergine Maria, rappresentata in codici miniati, sculture, affreschi e pitture, dove rappresenta un elemento decorativo utilizzato per dare risalto alla figura sacra rappresentata e spesso attorniata da altri soggetti sacri, come i quattro evangelisti. La mandorla è presente anche nelle raffigurazioni artistiche della ferita del costato di Cristo in croce, provocata dal soldato romano, che diventa simbolo di salvezza, una varco che consente di entrare in lui e nel suo mistero. La forma della ferita del costato di Cristo richiama proprio alla mandorla mistica che rappresenta simbolicamente anche la vulva della Vergine Maria: da Maria è nato Gesù Cristo, la nuova speranza dell'umanità. Non possiamo inoltre dimenticare che la "mandorla mistica" possiede la forma ovoidale che richiama l'uovo, la cui valenza simbolica è presente all'origine della creazione nelle narrazioni mitiche pagane e che rappresenta "l'emblema del principio iniziale della vita"[7].

Al termine del saggio si ritorna ad una dimensione locale, con riferimenti alle tradizioni culinarie sarde legate al seme del mandorlo, partendo dalla sua larga diffusione in Egitto, in Grecia e a Roma, dove per fino Carlo Magno la considerava una pianta capace di dare un cibo completo, dalle proprietà stimolanti e curative. Anche nel Settecento le mandorle erano utilizzate ma con presunte proprietà afrodisiache, diventano ingrediente per

filtri d'amore, pozioni e biscotti energetici per chi soffriva di problemi fisici o sessuali. Per la loro caratteristica che le rende simbolo di fecondità, le mandorle venivano donate agli sposi come segno di buon auspicio, così da spiegare perché ancora oggi ai matrimoni si è soliti offrire i confetti.

In conclusione, questo testo è una vera e propria guida che raccoglie storie, miti, tradizioni e racconti iconografici che hanno come fulcro il mandorlo e li riconnette in un percorso unitario di senso. In questo modo si contribuisce a preservare la memoria culturale: senza opere di questo genere, molti significati simbolici rischierebbero di andare perduti. Il libro ci ricorda che i simboli sono linguaggi universali: parlano a tutti perché evocano emozioni, esperienze e domande esistenziali. Il mandorlo, quindi, non è solo una pianta, ma un segno che rimanda alla rinascita, alla fecondità, al legame tra umano e divino.

Note

[1] Franco Camba, *Il mandorlo. Mito, religione, arte, tradizioni*, Todi 2024, p. 29.
[2] Ivi, pp. 15-16.
[3] Ivi, p. 102
[4] Ivi, pp. 63-64.
[5] Ivi, p. 173.
[6] Ivi, p. 68.
[7] Louis Charbonneau-Lassay, *Il bestiario di Cristo. La misteriosa emblematica di Gesù Cristo*, vol. I, Roma, 1994, p. 281.

Contribution submitted to plagiarism check with positive outcome

Papireto IV (2025) - pp. 391-393
ISSN 2974-668X
DOI: 10.57661/papireto/0435

Muralismo e moralismi. Taccuini di viaggio da Parigi a Tunisi passando per Bèe (Collettivo FX)

Paola Nicita
Accademia di Belle Arti di Palermo

Muralism and Moralism. Travel Notebooks from Paris to Tunis via Bèe (Collettivo FX)

Se è vero che il discorso sulla Street Art rappresenta uno dei luoghi per eccellenza che hanno una essenziale relazione con lo spazio urbano nelle sue connessioni sociali, pubbliche o private, connaturato alla sua stessa essenza, in questi anni più recenti si è assistito sempre di più ad un fenomeno a tendenza inversa, ovvero ad alcuni tentativi di addomesticazione – fortunatamente non sempre riusciti – del lavoro della Street Art, che a volte ha perso il suo graffio primigenio per sottostare alle regole di mercato o a quelle del dettato borghese.

Il passo successivo è stata la sua trasformazione in muralismo su commissione, celebrativo rispetto a temi e persone che di per sé rappresentano, oltre sé stesse, un lasciapassare emotivo, quasi uno scudo che impedisca il giudizio sul lavoro in sé, che altrimenti – si avverte – potrebbe coinvolgere il soggetto effigiato.

Questa pittura – che più facilmente potremmo chiamare murales o pittura parietale – cerca di fregiarsi di una indipendenza di pensiero e azione che in realtà si sono persi, per motivi tra i più differenti, travolti o condizionati dalla mera necessità economica o dalla moda del momento.

Fortunatamente, e per la maggior parte, gli artisti della Street Art non hanno ceduto alle lusinghe di gallerie o a commissioni pubbliche e private, cadendo nella trasformazione del lavoro in realizzazioni meramente e pericolosamente celebrative, fini a sé stesse, appannaggio sempre più consueto dei muralisti contemporanei.

C'è dunque ancora chi prende in carico la fatica e il coraggio della critica sociale a mezzo pittura e li riversa sulle sue sole spalle, come ad esempio fa il Collettivo FX, che firma e racconta la sua storia in un volume dal titolo *Muralismo e moralismi- Taccuini di viaggio da Parigi a Tunisi passando per Bèe*, curato da Raffaella Ganci e Serena Giordano, recentemente edito dal Museo Pasqualino di Palermo.

Anticipato dai testi delle curatrici, tra le maggiori esperte italiane legate agli studi sulla Street Art, che sottolineano elementi molteplici-

Figura 1. Round Up, Collettivo FX.

ci facendo criticamente riecheggiare su carta termini come tolleranza zero, bellezza, decoro, arte urbana, ecco che Collettivo FX inizia la sua narrazione di una storia emblematica, narrata per l'appunto sotto forma di taccuino di viaggio, mantenendo così una modalità comunicativa forte e immediata, trasformandosi da voce in memoria, seguendo percorsi inediti e senza mappa, che seguono le esigenze delle persone del luogo, divenendo manifesto di denuncia concordata e mai imposta. Che si tratti di un esperimento artistico e sociale lo afferma fin da subito il nome, Collettivo FX, ovvero Simone Ferrarini, che con il suo progetto lascia sempre aperta la porta delle possibilità, per una realizzazione di Street Art che di volta in volta – seguendo le indicazioni e le necessità delle storie, delle persone, del luogo – lo vede agire da solo o collaborare con altre persone: una entità mutevole che fa della sua stessa inces-sante metamorfosi un proclama estetico.

Simone Ferrarini che è nato a Bèe nelle Prealpi piemontesi, ha studiato all'Accademia di Belle Arti di Bologna formandosi come pittore e successivamente ha collaborato come illustratore ed esperto di arte e interventi pubblici per vari progetti; ha fatto della bicicletta il suo unico mezzo, spostandosi in giro per l'Italia sulle due ruote alla ricerca di muri che abbia un senso *pittare*, come dice il gergo della Street Art.

Tra i racconti che possiamo scoprire leggendo il volume, c'è quello dedicato alle Officine Reggiane, una fabbrica che custodiva con la sua presenza una storia che iniziava con l'eccidio del '43 e l'occupazione degli anni Cinquanta, un luogo che ancora una decina di anni fa conservava ancora macchinari, schedari, rotaie per il trasporto dei materiali; le Officine Reggiane sono state prima una fabbrica attiva fortemente connotata da storie di resistenza, poi rifugio per chi non aveva nulla e spazio creativo. Collettivo FX scrive: "Lo spazio culturale più incessante di Reggio Emilia è senza dubbio le Officine Reggiane, non per i muri dipinti, ma per la storia che hanno prodotto come fabbrica di storie". Nel frattempo, ecco le Officine raffigurate come una signora con lo *chignon*, sdraiata e ridotta a tranci da sezionare e vendere come quarti di bue. Verranno smantellate, vendute come ferro ad una azienda americana, senza alcun ascolto per le richieste che ne sollecitavano l'apposizione di un vincolo e la sua trasformazione in spazio sociale. Scorrono poi i diari di *pittate* dedicate ai matti, "Dietro ad ogni matto c'è un villaggio", ritratti

e storie che si trasformano in un vero e proprio giro d'Italia, da Bolzano a Mazara del Vallo, con l'incontro con l'Uomo cane che alcuni sostenevano fosse Ettore Majorana, il fisico sparito nel nulla. In Francia, ecco un lavori sui *Chibani*, parola che in dialetto magrebino significa anziani, dai capelli bianchi, successivamente passato ad indicare gli immigrati delle *banlieux*, arrivati negli anni Cinquanta per lavorare nelle miniere e nelle industrie, ma che non possono tornare nel Paese d'origine per un periodo superiore ai sei mesi, pena la perdita di assistenza sanitaria e piccola indennità. Sono raffigurati sulle facciate cieche di alcuni palazzi di Montreuil, che mostrano i loro documenti d'identità, in uno strano bilico, né qui, né altrove. Perché la Street Art, come sottolinea Simone Ferrarini, costituisce un elemento legato alla sua funzione conoscitiva e relazionale: non quello che è dipinto, ma il motivo per il quale è stato dipinto è la sua ragion d'essere, con un vocabolario di pratica politica che attinge a oggetti come rullo, bastone, vernice, pennello.

Contribution submitted to plagiarism check with positive outcome

Papireto IV (2025) - pp. 395-398
ISSN 2974-668X
DOI: 10.57661/papireto/0436

Rito e potere. Pier Paolo Pasolini e l'arte contemporanea

Tabea Badami
Accademia di Belle Arti di Palermo

Ritual and Power. Pier Paolo Pasolini and Contemporary Art

1974: un uomo, crocifisso sul cofano di un Maggiolino Volkswagen, sbuca all'improvviso da un garage, legato sull'auto in corsa con le braccia aperte come Cristo, rompendo il silenzio con le sue urla di dolore. Si tratta di Chris Burden, che nella performance *Transfixed* (*Trafitto*) metteva in scena un teatro sacrificale, unendo alla dimensione del rito voyeurismo, esibizionismo e narcisismo, e facendo sì che il suo corpo fosse il soggetto e l'oggetto dell'opera, per usare le parole di Willoughby Sharp [fig. 1].

1-2 novembre 1975, Idroscalo di Ostia: nella notte, un uomo viene ucciso – dopo una violenta aggressione – con quello che era stato il mezzo privilegiato delle sue avventure. Investito dalla propria Giulia 2000 Alfa Romeo GT, il corpo devastato si rivelerà essere quello di Pier Paolo Pasolini, che tante volte aveva fantasticato sull'idea di essere "appeso alla croce, inchiodato". "Qualche volta mi aggrappai con le braccia distese a un cancello o ad un albero per imitare il Crocefisso, ma non resistevo alla troppo sconvolgente audacia di quella posizione",[1] scriveva infatti in *Pagine involontarie*.

In anticipo di molti anni rispetto a Burden, la fantasia di Pasolini già nel '46 era stata solleticata dalla visione di un'immagine di Cristo crocifisso. Forse, non è un caso che nel '75, pochi mesi prima di quella notte a Ostia (curiosa coincidenza che il luogo della morte rinvii proprio alla transustanziazione, fa notare Andrea Cortellessa), Fabio Mauri abbia coinvolto il poeta nella performance *Intellettuale*, proiettando sul suo corpo il *Vangelo secondo Matteo* [fig. 2], rendendo quella "scultura di carne e di luce" sia una "proiezione" che una "incarnazione",[2] e imponendo "una 'passione' che l'autore subisce, per cui sembra rispondere corporalmente di quanto ha concepito".[3]

A distanza di cinquant'anni l'intellettuale viene nuovamente "esposto", in occasione dell'anniversario del suo omicidio, attraverso una serie di mostre, eventi, convegni, pubblicazioni, fra cui il recente libro di Andrea Cortellessa, *Una ragione di più per andare all'inferno. Vedere, Pasolini*, nel quale confluiscono diversi contributi,

CC BY ND

Figura 1. Chris Burden, *Trans-fixed (Trafitto)*, performance (1974), part.; Figura 2. Scena tratta dal film *Vangelo Secondo Matteo* di Pier Paolo Pasolini (1964).

alcuni inediti, provenienti da relazioni, cataloghi di mostre, podcast e via dicendo. Sin da subito, l'autore dichiara di aver adottato una "strategia" precisa, "quella di usare, come reagente 'esterno', al *corpus* letterario e cinematografico di Pasolini, un campo di segni che in verità […] era tutt'altro che esterno: quello delle arti visive. Non tanto le opere della 'tradizione' artistica, da lui sempre riverite e spesso omaggiate in forma di riproduzione […], bensì quelle assai meno pacifiche dell'arte del suo tempo".[4]

Il volume presenta un'analisi incentrata prevalentemente su questioni letterarie, accompagnate da excursus biografici, snodandosi in una struttura che spazia dalla scissione dell'io del protagonista di *Petrolio* alla compresenza di molteplici prospettive temporali nella *Divina Mimesis*, dagli scritti giovanili sull'arte moderna all'influenza di Roberto Longhi e della luce caravaggesca nel cinema pasoliniano, dai sopralluoghi di carattere antropologico ai traumi legati all'esperienza del fascismo, toccando concetti centrali come la morte e la trasfigurazione, "l'oggettivazione della soggettività" nello sguardo altrui e il corpo esposto e gettato nella lotta, evidenziando come, dopo l'abiura della *Trilogia della vita*, si fosse configurata una "trilogia della morte" coronata da *Salò*, *La nuova gioventù* e *Petrolio*. Alcuni capitoli sono dedicati nello specifico al rapporto che Pasolini intrattenne con diversi artisti contemporanei (Fabio Mauri, Carlo Levi, Renato Guttuso, Andy Warhol, Man Ray, per citarne qualcuno) e con i suoi "nemici", in particolare gli esponenti del Gruppo 63, ai quali, attraverso la pubblicazione della *Divina Mimesis*, rispondeva con le armi di quello stesso sperimentalismo neoavanguardistico che condannava.

"La sua estraneità rispetto al mondo delle arti visive – sottolinea Cortellessa –, in una città effervescente come era la Roma degli anni Sessanta, era pressoché totale […]. Come ha fatto notare per primo Luca Caminati, i testi di Pasolini 'sono sorprendentemente silenziosi riguardo i movimenti artistici o gli artisti a lui contemporanei, sebbene egli fosse certamente ben informato sulle arti visive del suo tempo'. […] quella del rapporto di Pasolini con l'arte contemporanea […] è la storia di un rifiuto".[5]

Un rifiuto che, tuttavia, si esprimeva ambiguamente e in maniera contraddittoria, secondo quello "scandalo del contraddirsi" attribuito da Pasolini a sé stesso ne *Le ceneri di Gramsci*, e che invece Cortellessa ascrive psicologicamente al "manierismo" dell'intellettuale. La contraddizione, continua infatti l'autore del saggio, consiste nel ricorso alle tecniche dei "nemici" della Neo-avanguardia, come avviene

nel caso della *Divina Mimesis* ove Pasolini "si appropria di un loro brevetto come 'la poesia visiva'",[6] oppure in alcuni dei suoi film, come *Teorema* (1968) o *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975), in cui le arti visive di quegli anni oppure le avanguardie storiche ricorrono come citazioni atte a criticare determinate questioni.

Nel film del '68, un esempio concreto è costituito da due scene, che vedono al centro il personaggio di Pietro, il figlio adolescente di una famiglia borghese sconvolta dall'arrivo di un ospite misterioso. Nella prima, il ragazzo sfoglia insieme all'Ospite un libro, e la macchina da presa inquadra il dettaglio delle pagine, sulle quali sono stampati i *Tre studi per figure alla base di una Crocifissione* (1944) di Francis Bacon, un pittore che Pasolini cercò di incontrare durante il suo viaggio in Inghilterra, nel '71, per le riprese dei *Racconti di Canterbury*. L'interesse di quest'ultimo era stato suscitato sia dal modo in cui Bacon aveva stravolto l'iconografia cristiana sia dall'"equiparazione spettrale fra questa e l'amoroso agone omosessuale".[7]

Nella seconda, Pietro è colto durante la realizzazione di alcuni monocromi azzurri, probabilmente un richiamo a Yves Klein, eseguiti con una gestualità memore dei *dripping* di Jackson Pollock, sui quali infine urina. Quest'ultimo gesto, spiega Cortellessa, potrebbe derivare dal fatto che Pasolini fosse a conoscenza dei postumi del cocktail Blu Klein, offerto dall'artista durante la mostra *Le Vide* alla galleria di Iris Clert (1958). La scena ricorda le cosiddette *Oxidations* di Andy Warhol, ma in realtà questa serie di opere fu iniziata nel 1978. *Teorema*, infatti, è anteriore di dieci anni e, proprio per questo dettaglio, era stato portato da Salvador Dalí all'attenzione di Warhol, il quale aveva mentito dicendo di essere stato il primo ad aver realizzato dei *piss paintings*.[8]

Warhol in realtà seguiva con attenzione la produzione cinematografica di Pasolini, che a sua volta aveva scritto un testo per la sua mostra *Ladies and Gentlemen* al Palazzo dei Diamanti di Ferrara, organizzata nel '75 dal gallerista Luciano Anselmino. Incuriosisce il fatto che Pasolini avesse deciso di scrivere un testo per Warhol, dopo che nella sezione *Essere è naturale?* di *Empirismo eretico* aveva criticato il cinema d'avanguardia e, nello specifico, i piani -sequenza lunghi ore intere e girati nelle cantine di New York, come quelli incentrati su un uomo che dorme. Nonostante non venga esplicitato, il riferimento è al film *Sleep*, realizzato da Warhol nel '63, che Pasolini considerava una folle estremizzazione del piano-sequenza neorealista.

Tra le pagine del libro emerge il motivo che aveva spinto l'intellettuale a una scelta simile, da ricercare nell'incontro con Man Ray (al quale Warhol aveva fatto un ritratto nel '73) avvenuto dopo la fine delle riprese di *Salò*, grazie ad Anselmino e a Dino Pedriali (che a sua volta aveva fotografato Warhol). L'artista aveva infatti realizzato una serie di *Ritratti immaginari del marchese di Sade*, a partire dal '36 e con diverse tecniche, di cui Pasolini aveva visto degli esemplari in una mostra personale al Palazzo delle Esposizioni di Roma, *L'occhio e il suo doppio*. Con Man Ray, Pasolini avrebbe cercato di discutere della sua scelta di ambientare il romanzo di Sade nel 1945 a Salò, in una villa decorata con opere di avanguardia, sia futuriste che cubiste (in un primo tempo un titolo ipotizzato per il film era Dada), interpretate come "attributi culturali dei Signori: cioè come *arte intrinsecamente* – secondo Pasolini […] – *fascista*".[9] Questa forma di citazionismo sarebbe stata oggetto di un'aspra critica da parte di Mario Diacono – ricorda Cortellessa –, il quale l'anno successivo avrebbe sottolineato, in un articolo indirizzato a Mauri, che in tal modo il regista reiterava "l'idiota equazione futurismo/fascismo".[10]

Secondo l'autore del libro, più che associare il futurismo al fascismo, in realtà l'obiettivo di Pasolini era evidenziare il modo in cui l'establishment capitalistico-fascista utilizzasse l'arte moderna in una maniera falsificata e falsificante, trasformandola quindi in una moda. La dimensione in cui l'intellettuale aveva calato *Salò* era quella del mistero, ossia della sacra rappresentazione, alludendo in maniera sottintesa ai misteri eleusini – continua Cortellessa –, e in questo modo egli faceva propria l'accezione tecnica del termine *mysteries* adottata nel '64 dal Living Theatre, a cui aveva guardato con attenzione e al quale riconosceva il merito di

aver collocato nuovamente il teatro nella dimensione del rito. Concependo in un primo tempo *Salò* proprio per il teatro, il film doveva indagare i riti della borghesia militaresca fascista per mostrare come ogni potere abbia i suoi riti, come questi siano oggi cambiati e come, di fondo, il problema non stia tanto nella pittura d'avanguardia e nella sua condanna, bensì risieda nella "moda presso il pubblico borghese che la consuma come un orpello fatuamente estetizzante",[11] per mettere infine in luce la maniera in cui "*la crudele ritualità borghese* sia stata il terreno di coltura storico dei fascismi storici".[12]

Note

[1] Pier Paolo Pasolini, *Pagine involontarie*, in Id., *Romanzi e racconti 1946-1961*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Mondadori, Milano 1998, pp. 135-136, citato in Andrea Cortellessa, *Una ragione di più per andare all'inferno. Vedere, Pasolini*, Treccani, s.l. 2025, pp. 66-67.

[2] Fabio Mauri, *Intellettuale*, 1985, in Id., *Scritti in mostra. L'avanguardia come zona. 1958-2008*, a cura di Francesca Alfano Miglietti, il Saggiatore, Milano 2008, p. 206, citato in A. Cortellessa, *Una ragione di più per andare all'inferno*, cit., p. 15.

[3] F. Mauri, *Intellettuale*, cit., p. 205, citato in A. Cortellessa, *Una ragione di più per andare all'inferno*, cit., p. 19.

[4] A. Cortellessa, *Una ragione di più per andare all'inferno*, cit., p. 48.

[5] Ivi, pp. 54-55.

[6] Ivi, p. 35.

[7] Ivi, pp. 207-208.

[8] L'episodio riportato da Cortellessa è narrato in *Andy Warhol's Exposures*, una serie di annotazioni redatte da Bob Colacello, Grosset & Dunlap, Inc, New York 1979, p. 129.

[9] A. Cortellessa, *Una ragione di più per andare all'inferno*, cit., p. 287.

[10] Mario Diacono, *Verso una nuova iconografia*, Tauma, s. l. 1984, pp. 23-24, citato in A. Cortellessa, *Una ragione di più per andare all'inferno*, cit., p. 298.

[11] A. Cortellessa, *Una ragione di più per andare all'inferno*, cit., p. 290.

[12] Ivi, p. 295.

Contribution submitted to plagiarism check with positive outcome

Papireto IV (2025) - pp. 399-403
ISSN 2974-668X
DOI: 10.57661/papireto/0437

AZ Carrington: il ritratto caleidoscopico di un'artista

Sara Barbini
Sapienza Università di Roma
Universidad de Granada

AZ Carrington*: A Kaleidoscopic Portrait of an Artist*

AZ Carrington ci invita a partecipare ad un "meraviglioso vagabondare nello spazio e nel tempo"[1] di una donna, un'artista eclettica dalle molteplici e affascinanti sfaccettature. La proposta è di ripercorrere il suo intenso vissuto, contraddistinto da opere pittoriche e letterarie da rintracciare nelle trame del libro. L'autrice Giulia Ingarao, appassionata studiosa della pittrice da più di vent'anni, indica suggestivi itinerari che si intrecciano a movimenti artistici, letterari, filosofici e cornici storico-culturali quali il rinascimento, il surrealismo e l'esoterismo.

Tra i numerosi pregi del testo c'è indubbiamente la possibilità di compiere una rilettura di Leonora Carrington in chiave transdisciplinare, soffermandosi in particolare sulla sua volontà di ricostruire il mondo in chiave femminista, ecologica e antigerarchica. Le pagine scorrono tra lemmi[2], come in un'enciclopedia, scritti dalla stessa Giulia Ingarao e da altre figure di rilievo nazionale e internazionale. L'autrice ci svela "una delle scrittrici di racconti più significative del surrealismo", artefice di una scrittura "intensa, assurda, scioccante e divertente"[3].

La struttura labirintica del libro ci dona la libertà di scegliere che cammino intraprendere per fare e disfare collegamenti tra i concetti proposti, approfondirli in un continuo processo di esplorazione dell'artista. Assistiamo dunque a una interessante corrispondenza tra la modalità di narrazione e l'immaginario di Carrington. A questo proposito, è opportuno sottolineare le parole del figlio dell'artista, Gabriel Weisz Carrington, che la descrive come una donna "sempre alla ricerca di mappe interiori che la aiutassero a navigare fra i demoni che aveva dentro"[4]. Sentieri intimi, dunque, che conducono a "una mappa dell'anima tracciata non nella teoria ma a partire dall'esperienza"[5]. Un'artista donna, che tra tante peripezie giunge dall'Inghilterra al Messico, passando per Francia, Spagna, e Portogallo, con una valigia "che aveva incrostata nel cuoio […] una lamella di rame su cui c'era scritto: RIVELAZIONE"[6]. La sua passione per la magia, l'esoterismo, i tarocchi, l'alchimia e la sua inter-

CC BY ND

Figura 1. Kati Horna, *Boda de Leonora Carrington*, 1946. © Kati Horna.

pretazione in chiave junghiana, la portano a muoversi in una continua ricerca di conoscenza e di senso, arrivando a trasformare la propria esistenza "in un archetipico viaggio dell'eroina"[7] con le parole della critica d'arte messicana Tere Arcq, curatrice insieme a Carlos Martín, della prima retrospettiva italiana su Leonora Carrington al Palazzo Reale di Milano.

L'avventura è un tema ricorrente nell'opera letteraria dell'artista. La ritroviamo ad esempio nella voce "Cornetto acustico", a cura della studiosa Anna Watz. Si tratta del romanzo di Carrington, che occupa una posizione privilegiata nella sua opera letteraria. Ha goduto infatti di un'ampia diffusione ed è stato tradotto in oltre 15 lingue. Racconta le vicende di una donna di 99 anni, Marion, che riceve in regalo dalla sua amica Carmella un cornetto acustico, grazie al quale scopre la cospirazione della familia per mandarla in un'ospizio, gestito da una setta e finanziato da una società americana che produce fiocchi d'avena, la "Confraternita del Pozzo di luce". "Allo stesso tempo giocoso e profondamente serio"[8] il romanzo viene pubblicato in lingua inglese nel 1974, periodo che coincide con l'emergere del femminismo di seconda ondata degli anni Sessanta e Settanta. Anna Watz definisce propriamente il libro una "riscrittura femminista della leggenda arturiana del Graal secondo un'etica organica del mondo"[9]. Vi troviamo all'interno una forte critica dell'antropocentrismo e una visione ecofemminista pioneristica che confermano la visione anticonformista di Carrington. Inoltre, il romanzo evidenzia la *sororidad*, ovvero lo stretto vincolo creativo e di amicizia tra donne, in questo caso, Leonora Carrington e Remedios Varo, apprezzabile nel legame tra Marion e Carmella, alter-ego rispettivamente delle due pittrici e scrittrici. È interessante l'uso dell'ironia, di cui Carrington è maestra, anche nelle descrizioni fisiche dei personaggi. Carmella viene descritta come calva, vanitosa, con una parrucca color carota senza la quale non uscirebbe mai, mentre Marion afferma di sé stessa: "I miei lunghi capelli neri sono soffici come la pelliccia di un gatto, io sono bella. E 'uno shock', perché ho scoperto ora che sono bella e bisogna fare qualcosa, ma che cosa? La bellezza è una responsabilità come un'altra, le donne belle hanno vite speciali come i primi ministri, ma non è questo che voglio veramente, dev'esserci qualcos'altro…"[10].

Oltre all'ironia, i testi dell'artista rivelano sempre molteplici piani di lettura e interpreta-

zione. Un aspetto fondamentale è la ribellione contro un sistema che si scontra con l'indipendenza delle donne, alle quali si continua a destinare un ruolo subalterno nonostante una tenace lotta che si fortifica nell'unione femminile, come evidente nel seguente passaggio di Carmella: "spesso mi sento bruciare sul rogo solo perché sono diversa da tutti gli altri perché mi sono sempre rifiutata di rinunciare a quel meraviglioso strano potere che ho in me che si rivela ogniqualvolta mi trovo in armoniosa comunicazione con qualche altro essere ispirato a me"[11].

All'inizio del libro, Carrington fa riferimento all'universo favolistico, come possiamo notare da quest'estratto: "Il giovanotto vestito di bianco è venuto a chiedermi qualcosa, voglio giocare a tennis? Bè, sa, non sono una grande giocatrice, perciò preferisco leggere un libro. No, non un libro intellettuale, soltanto un libro di fiabe. Fiabe alla sua età? Perché no? Cos'è poi l'età? Qualcosa che lei non capisce, Amore mio"[12].

Il mondo sovvertito delle favole torna nella voce "Il latte dei sogni", a cura di Alyce Mahon. Qui ci immergiamo in un'altra avventura fantastica, surreale e grottesca, stavolta popolata da bambini che sfidano gli adulti. Si tratta in primo luogo di un "gesto d'amore materno" […] l'accesso per i figli dell'artista nel mondo immaginato dai surrealisti "lontano dai ritmi di vita asfittici e noiosi degli adulti"[13] rappresentati come figure demoniache. Occorre quindi evidenziare che, come i surrealisti, Carrington vuole condurre lettori e lettrici a liberarsi della parte razionale e dall'educazione morale e borghese imposta ai bambini, i quali nonostante il carattere macabro delle storie "sembrano più felici dopo avere vissuto queste atroci avventure, finalmente liberati del fardello della testa, simbolo del mondo razionale"[14]. Nel testo c'è un chiaro riferimento alle *Avventure di Alice nel paese delle meraviglie* (1865) e A*lice attraverso lo specchio* (1871), racconti dalla prospettiva squisitamente surrealista. Ricordiamo inoltre che il titolo della raccolta è stato ripreso da Cecilia Alemani per la Biennale del 2022 *The milk of dreams*, "riconoscimento dunque dell'impegno di Carrington per una realtà libera da gerarchie dove umanità e animali convivono felicemente e dove siamo tutti invitati a tornare ai sogni per immaginare un mondo migliore"[15].

Dalla lettura del libro emergono dunque numerosi aspetti letterari di Carrington, in dialogo con quelli artistici, così come una vasta rete di amicizie creative intessuta con altre intellettuali, fotografe, poete e pittrici, tra cui la già citata Remedios Varo (1908-1963), Kati Horna (1912-2000), Alice Rahon (1904-1987) ed Eva Sulzer (1902-1990), nella cerchia delle personalità femminili che con lei condivisero l'esilio in Messico negli anni Quaranta del secolo scorso. A tal proposito, Ida Prampolini[16], nel suo libro *El surrealismo y el arte fantástico de México* (1969) risalta l'esperienza di arricchimento del tessuto artistico messicano del tempo, grazie all'opera eclettica di queste eccezionali personalità.

Ingarao riesce magistralmente a far emergere le sfumature dell'artista che prendono forma nelle voci del libro. Da "Gigantessa", a "Minotaura", "Lepidoptera" al suo doppio totemico, la cavalla bianca, come sottolinea l'autrice: "finalmente liberata da ogni altra etichetta che ne limita l'immaginazione, ora non è più *femme-enfant* o *femme-sorcière* è pienamente una *femme-cheval*"[17].

La risonanza tra scritti e dipinti è evidente in tutto il testo. Nella voce "Magia", ad esempio, l'autrice del testo ci illustra gli splendidi acquerelli *Sisters of the moon*, "figure femminili potenti accompagnate da animali fantastici: sono maghe, indovine, zingare e dee"[18]. Riferendosi alle parole del padre del surrealismo André Breton, Ingarao ci ricorda che la magia è strettamente legata alla protesta, per meglio dire, alla rivolta. Da qui possiamo passare alla voce "Rinascimento" a cura di Alessandra Buccheri Sirena, che nella sua riflessione, traccia un filo tra le due correnti artistiche, teorizzando nella conclusione la possibilità di una concezione più ampia di Rinascimento "dove il razionale convive con l'ambiguo e l'indefinito e dove anche le donne - committenti, artiste, maghe e curatrici – possono contribuire attivamente alla ricerca del bene e della felicità"[19].

Avviandoci verso la conclusione di questo

tentativo di recensire un'opera così meravigliosamente sincretica, vorrei soffermarmi sulla voce "Ecofeminismo" di Federica Timeto, la quale sottolinea la coscienza femminista "vigile e articolata"[20] di Carrington, così come quella ecologica. Menziona inoltre un testo significativo dell'artista *What is a women?* (1970), di cui vale la pena menzionare un estratto, per comprendere maggiormente la poliedricità dell'artista: "Fifty-three years ago I was born a female human animal. This, I was told, meant that I was a "Woman." But I never knew what they meant. Fall in love with a man and you will see. ... I fell (several times) but saw not. Give birth and you will see.... I gave birth and did not know, who am I? Am I? Who? Am I that which I observe or that which observes me? I am that I am, God the Father told Moses on the Mountain. This means nothing to me. I am may have been a dishonest invention meaning multitude. […] If I am my thoughts, then I could be anything from chicken soup to a pair of scissors, a crocodile, a corpse, a leopard or a pint of beer. If I am my feelings, then I am love, hate, irritation, boredom, happiness, pride, humility, pain, pleasure, and so on and so forth. If I am my body, then I am a foetus to a middle-aged woman changing every second"[21].

AZ Carrington è un libro dalle tematiche attuali, che ci invita "ad avere il coraggio di rompere il cubo ordinato 'idee', di precipitarsi verso la confusione primordiale" e tornare "alla sorgente delle cose"[22]. Ci porta a riflettere, a mettere in discussione dogmi e credenze, a ridare valore alla curiosità, creatività, e immaginazione, provocandoci un "felice disorientamento"[23].

Riferimenti bibliografici

Tere Arcq – Carlos Martín (a cura di), *Leonora Carrington*, Milano 2025; André Breton, *L'arte magica,* Adelphi, Milano 1991; Leonora Carrington, *Giù in fondo*, Milano, 1979; Id. *Il cornetto acustico,* Milano 1984; Gabriel Carrington Weisz, *The invisible painting. My memoir of Leonora* Carrington, Manchester 2021; Giulia Ingarao, *Leonora Carrington. Un viaggio nel Novecento. Dal sogno surrealista alla magia del Messico*, Milano 2022; Id. (a cura di), *Carrington. A-Z*, Milano 2024; Ida Rodríguez Prampolini, *El surrealismo y el arte fantástico de México*, Ciudad de México 1969; Penelope Rosemont, *Surrealist Women. An International Anthology*, London 1998; Anna Watz, *A history of surrealist novel*, Cambridge 2023.

Note

[1] Giulia Ingarao, *AZ Carrington*, Milano 2024, p. 237.
[2] Le voci sono di: Helen Bremm, Doriana Bruccoleri, Alessandra Buccheri Sirena, Marianne Costa, Eva di Stefano, Hubertus Gaßner, Annabelle Görgen, Elina Gudmundsson, Giulia Ingarao, Seán Kissane, Rosana Mabel Larrechart, Patricia Leduc Romero, Alyce Mahon, Eva Marcovich, Javier Martin-Dominguez, Alessandro Nigro, Gavin Parkinson, Francesca Renda, Alba Romano Pace, Diego Sileo, Federica Timeto, Anna Watz.
[3] G. Ingarao, (a cura di), *AZ Carrington*, cit., p. 42.
[4] Gabriel Carrington Weisz, *The invisible painting. My memoir of Leonora* Carrington, Manchester 2021, p. 79.
[5] Tere Arcq – Carlos Martín (a cura di), *Leonora Carrington*, Milano 2025, p. 46.
[6] Leonora Carrington, *Giù in fondo*, trad. G. Bompiani, Milano 1979, p. 15.
[7] T. Arcq – C. Martín, (a cura di), *Leonora Carrington*, cit., p. 44.
[8] Anna Watz, *Cornetto acustico* in Giulia Ingarao, (a cura di), *AZ Carrington*, cit., p. 39
[9] *Ibidem*
[10] Leonora Carrington, *Il cornetto acustico*, Milano 1984, p.24
[11] Ivi, p. 36.
[12] Ivi, p. 25.
[13] Alyce Mahon*, Latte dei sogni* in G. Ingarao, (a cura di), *AZ Carrington*, cit., p. 112.
[14] Ibidem
[15] Ivi, p. 113.
[16] Importante critica d'arte messicana, pioniera degli studi sugli artisti europei accolti dal governo messicano di Lázaro Cárdenas(1934-1940).
[17] Giulia Ingarao, *Cavallo* in G. Ingarao, (a cura di), *AZ*

Carrington, cit., p. 35.
[18] Giulia Ingarao, *Magia* in G. Ingarao, (a cura di), *AZ Carrington*, cit., p. 123.
[19] Alessandra Buccheri Sirena, *Rinascimento*, in G. Ingarao, (a cura di), *AZ Carrington*, cit., p. 123.
[20] Federica Timeto, *Ecofemminismo*, in G. Ingarao, (a cura di), *AZ Carrington*, cit., p. 46.
[21] Penelope Rosemont, *Surrealist Women: An International Anthology*, Londra 1998, pp. 372-373.
[22] Giulia Ingarao, *Dalla A alla Z*, 2024, in G. Ingarao, (a cura di), *AZ Carrington*, cit., p. 237.
[23] *Ibidem*

Contribution submitted to plagiarism check with positive outcome

Papireto IV (2025) - pp. 405-407
ISSN 2974-668X
DOI: 10.57661/papireto/0438

Street art e nuovo muralismo a Palermo nel volume di Diego Mantoan, Giovanni Scotti

Serena Giordano
Accademia di Belle Arti di Palermo

Street art and new muralism in Palermo in the book by Diego Mantoan, Giovanni Scotti

Immaginiamo uno storico dell'arte e un fotografo in giro per il centro storico di Palermo. La loro attenzione è concentrata sui muri della città coperti da quella che comunemente è definita "Street art". Diego Mantoan e Giovanni Scotti raccontano, ciascuno con il suo linguaggio, la relazione tra le immagini e lo spazio che le contiene. Un primo merito del libro è la chiarezza a proposito delle definizioni delle diverse anime dell'arte di strada. Che cosa è la Street art? Perché e come si differenzia dal neo-muralismo o dai graffiti? A fronte di una certa disinvoltura nell'usare indifferentemente le categorie da parte di sindaci in cerca di voti, artisti e critici, Mantoan attinge a una bibliografia aggiornata e precisa (prevalentemente tedesca e americana)[1]. In sintesi, il writing è scrittura murale, nata negli Stati Uniti negli anni Settanta e, per sua natura, illegale. Il neo-muralismo è rappresentato da una nuova generazione di artisti autorizzati che dipingono grandi superfici con ritratti o soggetti prevalentemente a sfondo educativo. Tutto quello che non è né l'uno né l'altro si può chiamare Street art, ormai entrata a pieno titolo nel mercato dell'arte riconosciuta. Le tre anime compongono la cosiddetta arte urbana.

Un secondo merito è che lo sguardo di Mantoan e Scotti è aperto e, come ho detto, soprattutto interessato a leggere il fenomeno in relazione alla cornice che lo ospita e l'ha generato. È chiaro a entrambi che un singolo segno, isolato dal contesto in cui si trova, non suscita alcun interesse. Infatti, Mantoan legge quei segni in relazione al significato sociale e politico di cui sono portatori, parlando di "Arte urbana come strumento di denuncia sociale ed espressione della riattivazione urbana dal basso, oppure come testimonianza della memoria collettiva e veicolo di promozione del senso di appartenenza". Anche Scotti non si limita a documentare i segni che incontra, ma racconta la cornice sociale e umana, cogliendo ciò che non si vede, ma che, ciò nonostante, è evidente.

A partire dal titolo, il libro propone l'identificazione dei muri con

CC BY ND

Figura 1. Blu, *Senza Titolo*, Via Giovanni Verga, Palermo.

la pelle della città. Palermo immaginata come un organismo che attraverso l'esteriorità si esprime in tutta la sua ricchezza e vulnerabilità. "Non serve scavare a fondo" nota giustamente Mantoan. Sulla pelle della città, le opere degli artisti urbani sono come tatuaggi che, attraverso le immagini, raccontano la storia e l'identità di chi le porta su di sé. Graffito e tatuaggio, a ben vedere, sono linguaggi antichi, penso al graffito rupestre e al tatuaggio rituale. Oggi, si ritrovano entrambi sulla stessa scena a rappresentare una cultura giovanile condivisa: "Si tratta del tatuaggio che – da un punto di vista sia antropologico che semiologico, ma financo filosofico e iconografico – è del tutto paragonabilealla Street art e al Nuovo muralismo, condividendo con essi una ribalta pubblica e crescente accettabilità sociale avvenuta grosso modo nello stesso lasso temporale".

La pelle di Palermo mostra i suoi tatuaggi, ma anche cicatrici e ferite mai chiuse. Per esempio, ancora oggi, la città non si è liberata, in alcune zone centralissime, delle macerie della Seconda Guerra Mondiale[2]. Gli artisti di strada hanno scelto queste rovine come supporto ideale perché muri già ampiamente parlanti. Come notano gli autori, gli esempi di arte urbana più interessanti sono quelli che non si sovrappongono indistintamente a qualsiasi superficie, ma che interagiscono con uno spazio svelandone la storia. In questo modo, l'intervento diventa un'opportunità per restituire voce a spazi costretti al silenzio dall'indifferenza delle amministrazioni pubbliche.

La pelle mostra anche allergie, vere e proprie eruzioni cutanee, risultato della violenza urticante della gentrificazione che ha progressivamente eroso e snaturato sia gli spazi storici, sia le opportunità di riscatto di chi li abita. Sono immagini che raccontano sconfitte clamorose e malinconiche, icone palermitane, da Santa Rosalia e Paolo Borsellino, talvolta rappresentate con una valigia, nell'atto di lasciare la città.

Mantoan introduce il lavoro di Scotti dichiarandone, per cominciare, le coordinate stilistiche che coniugano il rigore della scuola di Dusseldorf (cita Hilla e Bernhard Becker) e la natura fondamentalmente mediterranea del suo lavoro. In questo senso, il confronto tra Napoli e Palermo è interessante e meriterebbe un approfondimento, speriamo in un secondo volume.

Infine, va anche detto che i due autori hanno un passato comune di etnografia delle città,

con lo scopo di coglierne le più clamorose contraddizioni. Penso all'iniziativa "I*nn*obiliare Sud Ovest" (con la scrittrice Chiara Zocchi) una geniale e ironica operazione che propone, utilizzando le modalità comunicative delle società immobiliari, proprietà pubbliche abbandonate al degrado.

[1] Diego Mantoan - Giovanni Scotti, *Sulla pelle della città. Street art e nuovo muralismo a Palermo*, Edifir, Firenze 2025. Mantoan cita, tra gli altri, Ulrich Blanché, il primo a mettere un po' di ordine nel mondo dell'Urban art.

[2] Non è l'unica. Per esempio, a Genova, nel cuore del centro storico, ci sono ancora le rovine della guerra.

Contribution submitted to plagiarism check with positive outcome

Papireto IV (2025) - pp. 409-414
ISSN 2974-668X
DOI: 10.57661/papireto/0439

Storie di corpi e d'Anarchia. Due libri, un progetto fotografico e un'ode al mito

Floriana Savino
Libera Accademia di Belle Arti di Rimini

Stories of Bodies and Anarchy: Two Books, a Photography Project, and an Ode to Myth

La guerra e il corpo della tragedia

Nell'Antica Grecia la tragedia nasce con la misterica possibilità di dare un volto e *una maschera* all'insondabile e più profondo abisso primigenio della creazione. Terribile, fosco, ostinato. Dal *canto del capro*, che le dà un nome e un significato, la tragedia ha per tempo mosso sulla scorta di un'illuminazione del piccolo e ristretto mondo del quotidiano, sempre troppo socchiuso in sé stesso. In un saggio storico assai recente, Luciano Canfora fa ritorno al grande e osannato teatro greco per interrogare il nostro presente sulle ragioni della guerra e della sempre più attuale insostituibilità della pace. Lo storico, tornando a Tucidide, il grande testimone e narratore di storie di guerra e di uomini, ripercorre il ruolo imprescindibile della tragedia, della commedia e dei loro più grandi autori sull'orlo della catastrofe. La guerra del Peloponneso (447-394 a.C.) ripercorsa da Canfora è un atroce conflitto, criticamente fallimentare dal suo esordio, ma concimato con cura dai pochi uomini realmente al comando (in barba alla democratica Atene…). Una guerra, come ogni guerra, chiaramente segnata da una mirata e forte carica propagandistica. Se allora l'Assemblea osanna la necessità dell'onore e delle armi, il teatro degli autori è quanto resta di un fragile giardino profumato di vita, lungo i suoi confini, sempre più minacciato dalle fiamme e dal puzzo di cadaveri sventrati in un infernale campo di battaglia. "Tragedie come le *Supplici* […], con la dura denuncia dell'irresponsabilità dell'assemblea popolare quando si decide la guerra e dei demagoghi, che aizzano il demo con il loro linguaggio intimamente falso e incompetente"[1] costituiscono, per l'autore, la possibilità di indagare la portata intellettualmente pacifista di un fare arte e *aggregazione sacra* nello spazio del vivere e della cultura. A tal proposito asserisce Euripide: "Quando il popolo è chiamato a votare la guerra, nessuno pensa che la morte toccherà a lui, pensa che riguardi gli altri. Ma se la morte balenasse davanti agli occhi al

Figura 1. *Festa-Persona*, 2019; Figura 2. *Festa-Terrore o visione*, 2019; Figura 3. *Festa*, 2019. © courtesy Luca Santese

momento del voto, la Grecia frenetica di guerra non avrebbe mai rischiato la propria rovina. […] così si apre la 'divagazione' dell'araldo tebano, e tutti capiscono che l'autore, tramite quel personaggio non importa quanto odioso nell'economia della tragedia, sta parlando della guerra in corso, nell'anno del disastro di Delion e dei circa mille opliti lasciati sul terreno"[2].

"Gli effetti della guerra del Peloponneso" - ricorda Davide Locatelli – "sono amplificati dalle riflessioni di Socrate e dalle destabilizzanti discussioni dei sofisti, che spingono a considerare la relatività dei principi dell'etica tradizionale e il valore dell'individuo di fronte alla collettività"[3]. In un lembo di terra antica, chinata tragicamente alla prepotenza delle armi, *isola eterna* ammirata e finanche idealizzata per l'armonia del pensiero e l'ordine delle sue leggi, il drammaturgo Euripide fa ritorno a Dioniso e a un *cháos* (χάος) celebrato: terribile, lussurioso, assai vivifico.

Ritorno a Dioniso

Tra il 407 e il 406 a.C. Euripide dà vita alla tragedia divenuta assai famosa e dal titolo *Le Baccanti*. L'opera è figlia di un tempo che porta con sé gli strascichi di un arduo conflitto: l'abbandono insensato alla logica mortifera della guerra ha, di fatto, portato due importanti aree, come Atene e Sparta, a divenire inesorabilmente potenze soggiogate di rango minore[4].

Un percorso della perdizione beffarda, che Luciano Canfora vede specchiarsi nella rovina, per sua stessa mano, dell'Europa derivata ai due grandi conflitti mondiali novecenteschi. Itinerario tragico, fondamentalmente non dissimile dal suicidio nefasto intrapreso, nei giorni di Euripide, dalla Grecia classica. "E l'araldo incalza: "Tutti sappiamo quale è il migliore tra due argomenti, tutti sappiamo cos'è bene e cosa è male, tutti conosciamo quanto la pace sia migliore della guerra""[5].

Dando allora spazio e corpo al coro, il grande Euripide per la sua ultima creazione intona, ancora una volta, la profonda avversione alla guerra. Nel vortice oscuro, fecondo in termini di libertà, estro e creazione, le sue baccanti corrono via dalla *pòlis*, da un più che asfissiante ordine dato e costituito. "Felice come la puledra che pascola accanto alla madre è la baccante" - ecco l'esclamazione, a un tratto spaventosa e liberatoria, che questi intona in un vortice d'azione. L'arrivo del dio Dioniso a Tebe si accompagna, nei fatti, al perversare di un potente terremoto, metafora dell'imminente caduta e distruzione dell'ordine costituito dei padri. Patrocinio su cui, dalla notte dei tempi, si reggono e vengono innalzate temibili potenze e infernali dittature, come quella impersonata nella tragedia euripidea dal prepotente e crudele re Penteo.

Come ha scritto Maria Rosa Cutrufelli:

Figura 4. *Festa-Diorama della natività*, 2019; Figura 5. *Festa -Vanessa Io*, 2019 © courtesy Luca Santese

"D'altronde, […] se la *pòlis* non include le donne e non le annovera tra i suoi cittadini, perché una donna dovrebbe sentirsi vincolata alle sue leggi?"[6] Anticipando, in qualche forma, le più che ostinate e creative lotte femministe a partire da un corpo che vuole liberarsi e librare, le donne di Tebe, "trafitte dal pungolo della follia" del dio della festa, abbandonano lo *spazio al maschile* della città per rifugiarsi e correre selvaggiamente nelle terre senza confine di una Madre Natura, anch'essa ribelle, preziosamente anarchica e peccaminosa. Come ha fatto poi notare Giulio Guidorizzi: "La città, intesa come luogo in cui regnano le leggi, si svuota; una metà, le donne – quelle escluse dai meccanismi di governo – lasciano la casa e il telaio e si rifugiano in montagna. Lì sono libere da ogni costrizione; nessuno le obbliga alle regole della famiglia, nessuno le opprime. Regrediscono allo stato di natura: si vestono di pelli d'animale, cacciano, danzano, dimenticano la famiglia e […] i figli neonati. Allattano cuccioli di lupi e cerbiatti, in una maternità differenziata, non regolata dalle forme della società, ma dilatata nella natura. Sono libere. Anche se possedute: questo è il paradosso"[7].

A dispetto della lotta serrata tra il crudele dittatore della città, Penteo, e il dio della festa e della perdizione Dioniso, la danza, la corsa e lo stato di *trance* delle partecipanti a un rito sacro, ben conosciuto e celebrato dagli scritti di ogni tempo, restituiscono la portata critica di una riflessione attorno a quelle istanze, che in ogni contesto e secondo la volontà del potere, ingabbiano gli individui e i loro corpi. Ancor più quando, al centro del cerchio, ad essere protagoniste son membra e movenze di donna. Oltre una narrazione tragica, che riflette i postumi della guerra, di ogni guerra e di una capitolazione diffusa e imprescindibile, l'opera di Euripide si fa veicolo e mezzo di liberazione, attraversando l'abisso fecondo di una sensorialità corporea desiderosa di affermar sé stessa. Se lo stato di *trance*, indotto da un dio capriccioso e incontenibile, è anch'esso una istanza indotta e costruita esternamente, voluta *artificiophilia* di un sogno magico della perdizione, è pur sempre vero che nella sua natura anarchica e creativa risiede la potenzialità di ispirare la costruzione di strade nuove, liberate dagli oppressori di un tempo, come di ogni tempo. Fosse anche per un solo battito di ciglia, l'ottantenne Euripide, rassegnato a salutare il mondo conosciuto e per tempo ragionato, ha sentito l'urgenza di figurarsi alla mente una realtà *altra*, mossa dalla preziosità di una follia condivisa.

Le Dionisiache e un tempo fuori dalla storia

"L'erotismo" - scrive Octavio Paz, nel suo saggio in lode della *Sposa messa a nudo* (1915-

23) di Marcel Duchamp -, "è la condizione della veggenza. Oltre ad essere conoscenza, la visione erotica è creazione"[8]. Sulla scorta di un tempo sacro e sulla portata di un racconto primigenio, ha preso avvio il progetto seriale *Festa* (2019) dell'artista e fotoreporter Luca Santese [figg. 1-2-3-4-5]. Dando spazio al mito e materia all'abisso da cui tutto proviene, Santese interroga e si interroga sull'essenza prediletta di un tempo - quello della Grecia arcaica e *pre*filosofica -, in cui ogni aspetto della vita sembrava poter convivere degnamente tanto con la luce del quotidiano, quanto con la certezza, oscura e profonda, di una coltre celata, di enigmatica se non impossibile, piena e decisiva appropriazione. Se, come ricorda Guidorizzi: "Nietzsche affermava che quando scruterai un abisso, anche l'abisso scruterà te"[9], è bene evidenziare quanto le figure affascinanti, immortalate da Santese, siano debitrici a una conoscenza della tragedia greca, che risplende della forza di una bellezza enigmatica, *volto e maschera* di un abisso richiamante la più vivifica ostinazione e, parimenti, una naturale disfatta. Sfondi dal color del fuoco suggellano la presenza dinamica di figure dall'essenza e presenza archetipica: se "l'associazione tra fuoco e sessualità è molto antica [e] il desiderio nel corpo della donna lo si riaccende per sfregamento"[10], le sacerdotesse di un abisso oscuro, immortalate nella *trance* di una possibile cerimonia dionisiaca, rifulgono nella consapevolezza sacra di un abbandono folle alla pienezza irripetibile del *cháos*.

Come in Euripide le donne di Tebe, facendosi baccanti, hanno illuminato la loro diversità con il canto e la danza più folle nell'abisso di una montagna minacciosa, alla stessa maniera la *palette cromatica* adoperata da Santese fa sua la lezione sull'*aposematismo* animale: quell'attitudine mirata alla sopravvivenza, diffusa tra molteplici specie animali e dedita al salvataggio per mimetizzazione o avvertimento cromatico al cospetto dei predatori. Come per la maestosa farfalla *monarca*, dipinta con i colori più sgargianti ma indicatori della greve velenosità, i soggetti immortalati dal fotoreporter brianzolo lottano e dialogano con il fluido vitale e sgargiante di uno sfondo, che è sangue e presenza misterica. "La donna possiede prima di tutto e soprattutto l'esperienza di sé stessa"[11]. – può essere l'ode che la sacerdotessa di un tempo arcano, incappucciata *ad arte*, invoca al cospetto degli astanti. I suoi occhi, fuoriusciti dal tessuto/maschera inquietano, scrutano un mondo, pronti a lasciare presto il campo. Il suo autore, *occhi negli occhi*, con gli ultimi sui marciapiedi milanesi (*Sacra*, 2020), tra le baraccopoli dello sfruttamento agrario, nelle notti di guerra che impediscono di riposare levando via le scarpe, continuerà a ricercare *il suo sacro*, illuminato da un tempo arcaico appreso un po' per la curiosità della giovinezza, un po' perché la chiave di tutto resta un'irrinunciabile passione.

"Niente più sesso, vogliamo la nostra strada"

Il *Movimento delle gambe incrociate* (*Huelga de piernas cruzadas*) sale alla ribalta delle cronache mondiali sul finire del 2011. Partendo dall'azione di protesta di un folto gruppo di donne - cittadine colombiane di una Barbacos privata delle infrastrutture più comuni (come strade percorribili senza rischi e pericoli) -, il rifiuto femminile di abbandonarsi all'atto sessuale come rivendicazione, si diffonde presto e a macchia d'olio in molteplici altre regioni, soprattutto di quel mondo considerato povero e altamente dipendente dalle scelte di un altrove, truffaldino e prepotente. Contando su balli, canti, slogan e vesti tanto identificative, quanto simboliche (come le tuniche bianche indossate al mercato del pesce di Monrovia, in Liberia), le manifestanti di una nuova consapevolezza e autodeterminazione tutta al femminile, tessono la trama di potente cambio di rotta in rapporto al secolare predominio maschile sul corpo di donna.

Nel rinunciare a adempiere ai doveri coniugali - volti alla riproduzione tanto ambita dal conservatorismo di ogni epoca-, le donne in lotta per più di una causa sociale fanno rivivere la bellezza selvaggia e ribelle di quelle anime passate dalla penna mitologica dei padri, come folli e capricciose streghe di un mondo in rotta di collisione. Cibatesi di un dio Dioniso, fatto a pezzi sul tavolo delle rivendicazioni femmi-

niste, le baccanti di ogni tempo danno vita, fulgidamente, a un rumore vivifico, che può spaventare solo quanti sull'assenza di diritti equamente condivisi speculano e costruiscono imperi dell'odio. Siano fintanto i tintinnii di chiavi a far rumore tra i banchi di scuola, nelle piazze di un ennesimo delitto consumato per la sola voglia di vivere. Siano parole allineate o disordinate su di un foglio a ribadire che sulla gestione del suo corpo, nessuna donna sarà mai disposta a ritrattare la scelta.

Della vita, per la pace, sull'anarchia

Imprigionata in un corpo tragicamente invaso dalla malattia, costretta in un letto di degenza diventato tana e, contemporaneamente, infida trappola per leprotti, *l'Angela* morente de *L'eterna gioventù* sogna i frammenti di una vita, quelli vissuti con determinazione e passione da una intraprendente e ribelle nonna Canarina.

Il *romanzo della lotta* di Maurizio Maggiani 'inventando' l'esistenza secolare e mitica di una anziana signora, che *grano per grano* ha portato via alla guerra il tritolo e qualcosa di più, intesse, parimenti, la trama di un racconto, che sa parlare di corpi liberi di esprimere sé stessi. Sovvertendo canoni, visioni e limitazioni, in qualche modo, assoggettate alle strutture culturali e sociopolitiche del passato, l'autore affida le pagine del suo libro al sogno, mai stato tanto reale, di una vita scritta dal corpo di donna.

Anita, detta *la Canarina*, e *l'Angela* infinitamente amata dal nipote della prima, *l'Artista*, sono il Giano Bifronte di un'esistenza vissuta o in parte solamente pensata, che motiva la traiettoria di un desiderio e di un erotismo, che si mescolano alla lotta serrata per l'emancipazione e l'indipendenza. Ogni domenica mattina della "festa più laica" *l'Angela*, segnata dai farmaci e dalla sofferenza di un male incurabile, aspetta l'arrivo dell'anziana signora che, piegata dalla vecchiaia, resiste e si arrampica lungo le salite ardue del paesino dove risiede parte della sua famiglia. La sua missione, in fondo, è quella di motivare una resistenza al cospetto della malattia, che ha ancora qualcosa da condividere con la Resistenza conosciuta per mezzo della lotta del suo giovane defunto marito Sirio, per tempo omaggiato dalle parole e dall'abbraccio del Presidente partigiano, Sandro Pertini.

La Canarina, con le sue ossa fragili, ben salde e determinate, per la vita ha conosciuto l'essenzialità dell'anarchia, quella spinta a far delle emozioni, dei sentimenti, dei corpi e delle azioni, qualcosa di più grande e più libero. A tal proposito, dando voce *all'Artista*, Maggiani scrive: "L'Anarchia non si può dire, ripeteva il vecchio Marzocchi, e l'Artista capiva che aveva ragione perché scopriva che non c'era modo di riuscire a dirla la sua anarchia e lui avrebbe voluto viverci dentro"[12]. Di una libertà ragionata e attenta alle istanze dell'altro e dei tanti, a fin dei conti ha beneficiato l'anziana signora dai capelli forse turchini, probabilmente assai profumati nel momento del suo *amore pensato*, forse consumato, in una delle tante notti di libertà, raccolte con fotografie e articoli di giornale in una divenuta assai preziosa, piccola scatola del ricordo. È allora nell'incertezza e nell'assenza di uno scambio dato dei corpi, o di una sessualità esplicitata, che muove la forza ieratica di una donna minuta, che sulla sua pelle sottile conserva la grande Storia del Novecento. Per *l'Angela,* distesa su di un letto di morte, *l'Artista* sa che *la Canarina* ha intessuto racconti della sua intimità: *storie che anche alla fine della storia,* resteranno frammenti di un'esistenza tanto emancipata da non aver bisogno di affidarne ad altri una differente scrittura, artisticamente romanzata, finanche abbellita. Come ben considera *l'Artista* - seduto in riva al fiume, che sul finire del libro traghetterà le ceneri della *Canarina* immortale -, entrambe, lei e *l'Angela*, prima o poi si reincontreranno "da qualche parte in uno dei quattro oceani"[13], con la gran possibilità di tracciare, ancora e ancora, storie di corpi liberi e d'Anarchia.

"Conosci l'uomo più buono del mondo? L'ultima serigrafia che *l'Artista* ha stampato prima di mettere via i telai […] è un regalo per *l'Angela* morente […] Quell'uomo era una storia tra *la Canarina* e lei, una di quelle storie che […] le raccontava quando si sistemava

sulla seggiolina accanto al letto, storie di allegria, pensava *l'Artista*, perché *l'Angela* ne era estasiata […] Una notte nel sonno, *l'Angela* lo svegliò per bisbigliargli all'orecchio, conosci l'uomo più buono del mondo?"[14]

Riferimenti bibliografici

Luciano Canfora, *La grande guerra del Peloponneso,* Bari 2024; Maria Rosa Cutrufelli, *Donna perché piangi?,* Milano 1976; Maria Rosa Cutrufelli, *Scrivere con l'inchiostro bianco,* Roma 2016; Maurizio Maggiani, *L'eterna gioventù*, Milano 2021; Octavio Paz, *Apparenza nuda. L'opera di Marcel Duchamp*, Milano 2000; Stefano Rodotà, *Diritto all'amore.* Bari 2015; Giulia Siviero, *Fare femminismo.* Milano 2024; Rebecca Solnit, *Ricordi della mia inesistenza,* Milano 2021.

Note

[1] Luciano Canfora, *La grande guerra del Peloponneso*, Bari 2024, p. 170.
[2] Euripide, *Supplici* (traduzione di Umberto Albini) in L. Canfora, cit., p. 170.
[3] Davide Locatelli, *La tarda classicità. L'arte nella crisi della pòlis,* in Stefano Zuffi (a cura di), *La grande Storia dell'Arte-L'Antica Grecia*, vol. 2, Milano 2006, p. 361.
[4] Come ben evidenzia Luciano Canfora: "L'impero di mio padre si estende, a meridione, fin dove gli uomini non possono abitarci a causa del caldo eccessivo, a settentrione fin dove non possono resistere per il gelo": dal Caucaso al Sudan. Così parla Ciro, il giovane principe persiano, figlio del defunto Gran Re Dario II, nell'estate del 401, mentre tenta "l'assalto al cielo". […] In quel momento, l'impero ateniese, che aveva dominato il mare Egeo […] e i Balcani meridionali e l'accesso al mar Nero, non esiste più. È stato disintegrato da Sparta con l'aiuto decisivo della Persia […] Ciro il giovane nel 401 parla in quel modo […] perché persuaso, non a torto, di avere Sparta 'in pugno': di avere cioè, finanziando la flotta spartana e consentendo così a Lisandro di sconfiggere Atene sul mare, […] acquisito Sparta tra i satelliti dell'impero. […] Con Egospotami prima, con l'assedio e la resa di Atene poi, con l'istaurazione del governo dei Trenta ad Atene (e l'uccisione di Alcibiade su richiesta di Crizia ad opera di Farnabazo) sia Sparta che Atene di fatto si ritrovano declassate a potenze di 'seconda fila', dissanguate dalla lunga guerra, vinta da Sparta grazie all'aiuto persiano.
[5] L. Canfora, cit., p. 171.
[6] Maria Rosa Cutrufelli, *Scrivere con l'inchiostro bianco,* Roma 2016, p. 73.
[7] Giulio Guidorizzi, *La follia sacra,* in: "Fondazione Valla.it", 23 settembre 2020. Link: https://www.fondazionevalla.it/approfondimenti/la-follia-sacra/ (ultima consultazione 13/11/2025, ore 11.34)
[8] Octavio Paz, *Apparenza nuda. L'opera di Marcel Duchamp*, Milano 2000, p. 97.
[9] G. Guidorizzi, *La follia sacra*, cit.
[10] O. Paz, *Apparenza nuda*, cit., p. 103.
[11] Ivi, p. 104.
[12] Maurizio Maggiani, *L'eterna gioventù*, Milano 2021, p. 201.
[13] Ivi, p. 262.
[14] Ivi, p. 224.

Contribution submitted to plagiarism check with positive outcome

News da ABAPA - *News from ABAPA*

Di seguito sono riportate le attività svolte, promosse o a cui ha aderito l'Accademia di Belle Arti di Palermo, durante l'anno accademico 2024/2025, sistemate in ordine cronologico.

Below are the activities carried out, promoted or in which the Academy of Fine Arts of Palermo has participated during the academic year 2024/2025, arranged in chronological order.

Masterclass Constanze Ruhm - Clarissa Cappellani - Bertrand Bonello
Palermo, Accademia di Belle Arti di Palermo, Palazzo Fernandez, Cantieri Culturali alla Zisa
12, 14 e 15 novembre 2024

Si sono svolte, tra le sedi di Palazzo Fernandez e i Cantieri Culturali alla Zisa dell'Accademia di Belle Arti di Palermo, tre importanti masterclass sul tema del cinema, videoarte e immagini. Il primo incontro ha avuto luogo il 12 Novembre a Palazzo Fernandez, aula PF11 con ospite la regista austriaca Constanze Ruhm, che ha affrontato il tema, legato alla sua ricerca artistica, *Tra cinema e videoarte*, in dialogo con Federica Timeto, docente di Sociologia dei processi culturali e comunicativi presso la Ca' Foscari di Venezia e esperta di studi culturali e visuali. Durante la Masterclass si è ragionato sui differenti approcci e sulle diverse modalità comunicative tra il cinema e le arti visuali, sul suo impegno a raccontare la storia del femminismo, fra elaborazione teorica e militanza, e sulla sua personale relazione con l'Italia. Si è proseguito con un secondo incontro il 14 novembre svoltosi presso i Cantieri Culturali alla Zisa, Spazio Nuovo, aula SN01, che ha visto protagonista la direttrice di fotografia Clarissa Cappellani, che affrontato il tema *Il ruolo della Direttrice della Fotografia / DOP*. Attraverso un dialogo con i docenti dell'Accademia di Palermo Marco Battaglia (Tecniche di Ripresa) e Fabrizio Profeta (Cinematografia), ha raccontato la sua esperienza come direttrice della fotografia con esempi e racconti di esperienze di set, ha ricostruito il suo lavoro,

CC BY ND

dai suoi esordi ai suoi progetti più recenti, facendo luce sulle interazioni con i registi con cui ha lavorato e sulla sua personalissima poetica fotografica. L'ultimo incontro si è svolto il 15 novembre a Palazzo Fernandez, aula PF22, vedendo quale protagonista Bertrand Bonello, che ha dibattuto il tema *Una rivoluzione per immagini,* accompagnato da Eric Biagi - Direttore dell'Institut Français Palermo nonchè esperto di cinema - e Franco Marineo - docente di Storia del Cinema dell'Accademia di Belle Arti di Palermo. Bonello ha raccontato il suo cinema: gli esordi, il suo metodo di lavoro, le sue fonti di ispirazione. Un lungo dialogo che ha affrontato e ripercorso il cinema come mezzo espressivo e come veicolo di profonda libertà artistica.

Filosofia e Fumetto: Un Dialogo Creativo
Palermo, Accademia di Belle Arti di Palermo
12 novembre 2024
a cura di Luca Pulvirenti, *con* Martine Gasparov, *collaborazione* Leandra La Rosa

Filosofia e fumetto appaiono come discipline distanti, ma nel dialogo possono arricchirsi a vicenda. In un incontro speciale, la prof.ssa Martine Gasparov, docente presso ELMAD di Parigi, ha condotto entro un percorso unico per scoprire come le idee filosofiche possano influenzare il mondo del fumetto e, viceversa, come il fumetto possa offrire nuovi approcci e prospettive alla filosofia. Si è trattato di un'occasione unica, offerta agli studenti del corso di fumetto e illustrazione per esplorare la potenza espressiva e concettuale che nasce dall'incontro tra immagine e pensiero. L'incontro è stato curato dal Prof. Luca Pulvirenti, in collaborazione con la prof.ssa Leandra La Rosa e si è svolto in un'unica giornata il 12 novembre 2024.

Mondi invisibili - Le Città di Calvino ed altre storie
Palermo, Accademia di Belle Arti di Palermo, Cantieri Culturali alla Zisa, spazio SN02 ed SN03 - Aule di Pittura
6-8 febbraio 2025
a cura di Renato Galasso, Emanuele Gizzi, Leandra La Rosa

La mostra dal titolo *Mondi Invisibili - Le Città di Calvino ed altre storie* – inaugurata il 6 febbraio 2025 presso i Cantieri Culturali alla Zisa, nello spazio SN02 ed SN03 (spazi di pittura) dell'Accademia di Belle Arti di Palermo – è stato un evento organizzato dal Corso di Fumetto e Illustrazione, con cui sono state presentate le tavole illustrate a fumetti del volume *Capoverso – Le Città di Calvino*, realizzato dallo stesso corso in occasione dei 100 anni dalla nascita di Italo Calvino, uno degli scrittori più poliedrici del Novecento italiano, per uno

dei testi più magici e suggestivi dello scrittore torinese. Il volume *Capoverso – Le Città di Calvino* è stato arricchito dalle illustrazioni degli studenti e dei docenti del corso di Fumetto e degli allievi della ELMAD Auguste Renoir di Parigi, istituzione con la quale l'Accademia di Belle Arti di Palermo intrattiene stabili rapporti nell'ambito della mobilità internazionale. *Le Città Invisibili* di Calvino è un caleidoscopico carillon di parole che servono a costruire una geografia fantastica, di cui l'autore è l'architetto immaginifico. Come ha scritto Marcello Carriero nel volume: "[…] C'è un costante impulso che spinge gli illustratori a rendere visibili le Città invisibili di Italo Calvino, quasi si trattasse di raccogliere la sfida delle parole più che il gentile invito a raffigurare ciò che, al limite, è descritto e non rappresentato […]". *Capoverso* è una collana dell'Accademia di Belle Arti di Palermo ideata all'interno del Corso di Fumetto e Illustrazione, che ha avuto il suo esordio nel 2023. All'interno della mostra è stata esposta anche una selezione dei lavori degli allievi (albi illustrati, xilografie, linoleumgrafie, giochi da tavola, carte da gioco, tarocchi ecc.), realizzati nell'ultimo anno accademico nelle materie di Scrittura Creativa e narrazione per immagini, Arte del Fumetto e Tecniche di illustrazioni per l'editoria.

Giornata inaugurale dottorati di ricerca - XL ciclo
Palermo, Accademia di Belle Arti di Palermo, Palazzo Fernandez, aula magna
13 febbraio 2025

Si è svolta il 13 febbraio, presso l'aula magna di Palazzo Fernandez, la giornata inaugurale dei dottorati di ricerca del XL ciclo, i primi del settore dell'Alta Formazione Artistica e Musicale. Dopo i saluti istituzionali del direttore dell'Accademia di Belle Arti di Palermo prof. Umberto De Paola, e del presidente della Conferenza dei Direttori delle Accademie di Belle Arti e dell'Accademia di Palermo, Avv. Leonardo Di Franco, la parola è passata al sindaco di Palermo Prof. Roberto Lagalla, che ha portato i saluti della città, quindi a alla Prof.ssa Giovanna Cassese, Presidente Consiglio nazionale per l'alta formazione artistica e musicale CNAM e al dott. Enrico Montaperto, Direttore dell' Ufficio VI – Offerta formativa universitaria, dottorati di ricerca, esami di stato e professioni del MUR. Successivamente, per conto dell'Università degli Studi di Palermo è intervenuto il rettore prof. Massimo Midiri e la Direttrice della Scuola di dottorato dell'Università degli studi di Palermo, Prof.ssa Antonina Pirrotta.
La giornata è entrata nel vivo con la presentazione dei due corsi di dottorato istituiti presso l'Accademia di Belle Arti di Palermo. La prof.ssa Alessandra Buccheri

Sirena, in qualità di coordinatrice, ha presentato quello in Corso in *Pratiche Artistiche e Storia dell'Arte*, mentre il prof. Rosario Perricone, sempre in qualità di coordinatore, quello in *Mediascape. Ricerca e produzioni artistiche transculturali*. È seguita quindi una lectio magistralis, dal titolo *Pensa, ricerca, sperimenta, crea. Pratiche per un dottorato fantastico*, tenuta dal prof. Marco Messina, Professore di Sound Design e Progettazione degli spazi sonori presso l'Accademia di Belle Arti di Palermo. Ha moderato l'incontro la prof.ssa Mariafrancesca Agnese Giglia, delegata alla formazione di terzo livello. All'incontro sono stati invitati i Direttori delle Istituzioni partner che hanno aderito al XL Ciclo dei Dottorati di Ricerca AFAM: Accademia di Belle Arti di Carrara, Accademia di Belle Arti di Ravenna, Accademia di Belle Arti "Mario Sironi" di Sassari, Accademia di Belle Arti di Verona; nonché i Rappresentanti e i Referenti delle aziende partner: Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari, Elenka S.p.A, Fondazione Ignazio Buttitta, Fondazione Istituto di alta cultura Orestiadi Onlus, Gruppo Mosaicisti di Ravenna di Marco Santi e Museo Civico di Castelbuono

ART CAFÉ - Un sorso di poesia - Workshop
Palermo, Accademia di Belle Arti di Palermo, Palazzo Santa Rosalia, aula 26/27/28
24-27 Febbraio 2025
Ideatrice Giuseppina Pecoraino, *Docenti collaboratori* Marilena Pecoraro, Dario La Mendola, Davide Napoli, *Team di studenti in collaborazione* Aurora Geraci, Agnese Quatrini, Alessandra Sciortino, Viviana Vitaliti, Giulia Xie

Nella sede di Palazzo Santa Rosalia, nelle giornate del 24 - 25 - 26 e 27 febbraio 2025 si è tenuto un workshop rivolto agli studenti dell'Accademia di Belle Arti sui processi che determinano le strategie di un'azione performativa. Il workshop si è svolto in due fasi, la prima incentrata sulla performance, sulle tecniche del corpo e la ricerca di tipo ironico/poetico e sulla forma estetica, la seconda focalizzata sul laboratorio happening e la sua realizzazione finale aperta al pubblico. Il giorno 27 febbraio, nel pomeriggio, nello Spazio Ducrot, ai Cantieri Culturali alla Zisa, i partecipanti hanno realizzato un Happening aperto al pubblico, durante il quale hanno avuto modo di incontrarsi, come in una ipotetica e visionaria *Tea Room*, per lanciare linee poetiche individuali e sorseggiare del buon tè. L'happening ha offerto l'opportunità di partecipare ad una esperienza artistico-poetica libera, invitando chi scrive e ama la poesia, di poter declamare le proprie liriche, partendo dal motto "chi vuole del buon the porti la propria tazza con sé".

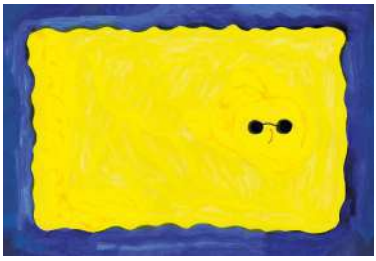
Radical edibility. Food design in tempi di climate change
Palermo, Cappella dell'Incoronazione
25 febbraio 2025
a cura di Agnese Giglia

Il 25 febbraio 2025 sono stati esposti alcuni progetti di *experimental food design* creati nell'ambito del workshop dal titolo *Radical edibility. Food design in tempi di climate change*, a cura di Agnese Giglia e condotto dal duo artistico *Aterraterra*, presso la Cappella dell'Incoronazione (un progetto di ABAPA in collaborazione con il Museo Riso). I cambiamenti climatici modificheranno drasticamente le nostre abitudini alimentari, il nostro modo di cucinare e di coltivare. In questo contesto, il *foraging* – pratica di raccogliere e nutrirsi di piante selvatiche – potrebbe porsi già ora come un'integrazione sostenibile al consumo e alla coltivazione agricola di verdure. Oltre all'uso delle piante spontanee previsto dalle ricette tradizionali ci sono moltissime altre specie commestibili che non solo potrebbero aprire nuove aree di edibilità, ma anche tracciare direzioni gustative nuove e inusuali. Il workshop, rivolto a 15 studenti dell'Accademia di belle Arti di Palermo ha avuto l'obiettivo di innescare nuovi interrogativi intorno alle questioni del *climate change*, dei comportamenti alimentari collettivi e individuali, delle possibili direzioni per un consumo alimentare alternativo e di come il food design può posizionarsi rispetto a tali aspetti. Nei due giorni di workshop con gli artisti sono state proposte alternative a pattern culinari tradizionali e si è parlato di *radical edibility* . Il pubblico è stato invitato sia ad durante il workshop che a partecipare ed interagire durante la presentazione dei progetti.

Suoni in Movimento
Palermo, Accademia di Belle Arti di Palermo, Cantieri Culturali alla Zisa
3 e 4 marzo 2025
a cura di Cinzia Pietribiasi e Luca Pulvirenti

Il workshop di Suoni in Movimento è stata una interessante opportunità didattica rivolta agli studenti dei corsi Nuove tecnologie dell'arte, indirizzo animazione digitale e Nuovi linguaggi dell'animazione, dell'illustrazione e del fumetto, per esplorare il mondo del sound design ed alle tecnologie e applicazioni nelle arti digitali. Il progetto laboratoriale prevede la partecipazione di Ali Beidoun filmmaker, artista visivo e musicista di chiara fama internazionale (cv in allegato) e verrà articolato in 3 giornate intensive, ciascuna focalizzata su aspetti distinti e fondamentali del sound design, dalle tecniche di registrazione e manipolazione sonora fino alla sintesi e all'integrazione audio-visiva.

Da cellula a Mondo…e della meraviglia delle piccole cose
Palermo, Accademia di Belle Arti di Palermo, Cantieri Culturali alla Zisa, Spazio Nuovo 1 (SN01) e Spazio Ducrot Fumetto (SD01)
13 e 14 marzo 2025
a cura di Leandra La Rosa e Roberta Priori



Da cellula a Mondo…e della meraviglia delle piccole cose è il titolo del workshop sperimentale di illustrazione, condotto da Giovanni Colaneri, a cura di Leandra La Rosa e Roberta Priori, che ha avuto luogo il 13 e il 14 marzo dalle ore 9.00 alle ore 13.00 presso Spazio Nuovo 1 (SN01) e Spazio Ducrot Fumetto (SD01) pressi i Cantieri Culturali alla Zisa. Si è trattao di un progetto del corso di Fumetto e Illustrazione e Didattica dell'arte di ABAPA rivolto a studenti e studentesse dell'Accademia di belle Arti di Palermo. L'artista Giovanni Colaneri ha accompagnato i partecipanti alla scoperta dell'albo illustrato *Blob*, il cui nome scientifico è *Physarum Polycephalum*, un organismo unicellulare di colore giallo visibile ad occhio nudo che abita i boschi di tutta Europa. Non è né vegetale né fungo né animale: *Blob* è senza cervello ma dotato di memoria, capace di spostarsi e in grado di compiere azioni complesse. Nei due giorni di workshop sono stati proposti temi che hanno spaziato dall'esperienza dell'artista, alle sue tecniche espressive, dai meccanismi narrativi al suo processo creativo attraverso il confronto diretto con gli studenti e le studentesse. Le tavole illustrate di Giovanni Colaneri con la simpatica cellula *Blob*, sono state esposte presso la Libreria Dudi da venerdì 14 marzo 2025.

Oltre il canone. Manifesto della Moda inclusiva
Edizioni Franco Angeli, Milano 2024, ISBN: 9788835169161
24 marzo 2025
a cura di Elisa Fulco, Teresa Marinano e Roberta Paltrinieri
presentazione a cura di Sergio Daricello
Palermo, Accademia di Belle Arti di Palermo, Cantieri Culturali alla Zisa, Ducrot, Aula SD02

Il 24 marzo 2025 il corso di *Progettazione della Moda* dell'Accademia di Belle Arti di Palermo ha promosso una giornata di approfondimento sulla moda inclusiva, in occasione della presentazione del volume *Oltre il canone. Manifesto della Moda Inclusiva*, a cura di Elisa Fulco, Teresa Maranzano e Roberta Paltrinieri, edito da Franco Angeli nel 2024. Un primo spazio di confronto e approfondimento volto a esplorare le radici della moda inclusiva e adattiva, analizzando i processi di inclusione ed esclusione generati dall'imposizione di canoni estetici sempre più restrittivi. Attraverso l'esposizione di *case history significative*, l'incontro si è proposto di evidenziare come la rappresentazione delle differenze, l'attivi-

smo, l'equità, la partecipazione e la co-progettazione costituiscano i pilastri di un processo di trasformazione in atto, che coinvolge anche le istituzioni formative nel campo della moda. Partendo dall'esperienza del percorso partecipativo di co-progettazione che ha condotto alla stesura del *Manifesto della Moda Inclusiva Tu es canon*, promosso dall'Associazione ASA-Handicap mental di Ginevra, l'incontro si propone di evidenziare come il *diritto allo stile* debba essere riconosciuto quale diritto primario e universale, condiviso da ogni individuo. Tale principio è testimoniato dalle esperienze dirette delle persone con disabilità raccolte nel volume. L'evento ha rappresentato, dunque, un invito a interiorizzare e applicare il concetto "nulla su di noi senza di noi", affinché possa generarsi un cambiamento sociale autentico e duraturo. Sono intervenuti: Umberto De Paola, Direttore dell'Accademia di Belle Arti di Palermo; Serena Giordano, Accademia di Belle Arti di Palermo; Cirus Rinaldi, Università degli Studi di Palermo; Elisa Fulco, co-autrice del libro e del progetto Tu es Canon, ASA-Handicap mental di Ginevra; Teresa Maranzano, co-autrice del libro e del progetto Tu es Canon, ASA-Handicap mental, Ginevra.

Fare Teatro. Laboratorio di Scenografia Aperto
Palermo, Accademia di Belle Arti di Palermo, Cantieri Culturali alla Zisa, Spazio Ducrot
24 marzo - 30 novembre 2025
a cura di Valentina Console

Il laboratorio di scenografia *Fare Teatro* è un'opportunità unica aperta a tutti gli allievi dell'Accademia di Belle Arti di Palermo, per esplorare il mondo del teatro, dalla progettazione alla realizzazione di scene, costumi, ombre e figure. Durante il laboratorio gli studenti partecipano alle prove, lavoreranno attivamente alla creazione degli elementi scenici per il teatro, contribuendo alla realizzazione di due importanti spettacoli e partecipando a workshop con professionisti del settore. Gli incontri si sono svolti a settimane alterne principalmente il lunedì e mercoledì, a partire dal 24 marzo 2025, quando si è dato avvio al laboratorio, che ha previsto la realizzazione di scene e costumi per lo spettacolo *Un giorno la formica*, favola farsesca in musica di Paride Benassai, Eugenio Mastrandrea, Marco Pomar, con musiche di Mario Incudine in scena dal 9 maggio al Teatro Biondo di Palermo. Il 30 aprile si è invece tenuto un Workshop con Gabriele Genova sulla realizzazione delle ombre per il teatro di figura, un'opportunità per apprendere le tecniche di manipolazione e proiezione delle ombre, essenziali per le produzioni teatrali. Il 12 maggio è stata la volta di un incontro con il regista Gigi Borruso, per l'avvio del laboratorio di progettazione e realizzazione

scenografie e costumi per lo spettacolo *La Crociata dei bambini*, tratto dal testo di Marcel Schwob, uno studio drammaturgico e multimediale per attori e ombre, andato in scena a novembre in occasione del *Festival di Morgana*, organizzato dal Museo Internazionale delle Marionette. A seguire, il 22 maggio si è tenuto un incontro con il regista Gigi Borruso che ha presentato il suo libro *Domani vi racconterò il resto. Intorno al teatro - appunti d'un attore* (Navarra Editore), che ha offerto spunti e riflessioni sulla regia teatrale e sul processo creativo.
Da giugno a ottobre, con una pausa nel mese di agosto, il laboratorio ha proseguito con le prove e la realizzazione scenografica, dei costumi e delle ombre, per lo spettacolo *La Crociata dei bambini*.

L'Oasi blu. Una ludoteca sensoriale per i bimbi dell'ISMETT
Palermo, Ospedale Civico, Reparto pediatrico Ismett
26 marzo 2025
ideazione, progettazione e esecuzione Leandra La Rosa
collaboratori Mariangela Ledonne, Serena Amico e Valentino Amico
illuminazione della ludoteca Liliana Iadeluca
sounddesign Marco Messina
acquario donazione dell'Associazione Astrafe

É stata inaugurata il 26 marzo 2025 la Ludoteca Sensoriale *L'Oasi Blu*, presso il reparto pediatrico dell'ISMETT. Il reparto pediatrico si arricchisce di un nuovo spazio pensato per offrire ai bambini momenti di serenità e divertimento, contribuendo positivamente al loro percorso di cura. Si tratta di un importante traguardo raggiunto grazie alla collaborazione tra l'Ismett, l'Accademia di Belle Arti di Palermo, l'Associazione Astrafe e altri enti e associazioni palermitane. Il progetto innovativo *L'Oasi Blu* ha avuto l'obiettivo di offrire ai piccoli pazienti un ambiente accogliente e stimolante attraverso esperienze immersive di suoni e colori. Uno degli elementi più suggestivi della ludoteca è l'illustrazione di sei metri per tre, realizzata per la parete dell'area dedicata all'acquario-terapia, donato dall'Associazione Astrafe. L'Accademia di Belle Arti ha avuto un ruolo chiave nell'ideazione, progettazione ed esecuzione di tale progetto, curandone la parte artistica e sonora con grande impegno e creatività. La Prof.ssa La Rosa – direttrice artistica del progetto – ha coinvolto Mariangela Ledonne, studentessa del Corso triennale di Fumetto e Illustrazione, per il disegno (parte grafica) e Serena Amico e Valentina Amico, due allieve del corso di Fumetto e Illustrazione, per la colorazione dell'intera parete; la Prof.ssa Liliana Iadeluca ha curato l'illuminazione della ludoteca e dell'acquario, mentre il Prof. Marco Messina ha contribuito con la creazione del sound design

dell'ambiente, arricchito da fiabe sonore. Grazie alla competenza dei docenti e delle studentesse, è stato possibile trasformare un semplice spazio in un ambiente multisensoriale capace di stimolare l'immaginazione e favorire il benessere dei piccoli pazienti. L'attenzione ai dettagli, dalla scelta cromatica alla qualità del suono, ha reso la ludoteca un luogo unico e altamente funzionale alle esigenze terapeutiche del reparto pediatrico. Altrettanto fondamentale è stato il contributo dell'Associazione Astrafe, che ha generosamente donato l'acquario, così come il supporto di altri enti, tra cui l'azienda Ipoh e l'azienda Culligan, che hanno fornito le apparecchiature necessarie per l'installazione dell'acquario. Un aiuto prezioso è arrivato anche dai pazienti e dalle loro famiglie: grazie alle loro piccole donazioni sono stati acquistati i pesci e tutto il materiale indispensabile alla realizzazione dell'iniziativa. L'inaugurazione ha visto la partecipazione di rappresentanti delle istituzioni, del personale medico, di volontari e delle famiglie che hanno reso possibile questa straordinario risultato.

Iconologia e iconografia. Nuovi studi a confronto
Palermo, Accademia di Belle Arti di Palermo, Aula Magna
27 marzo, 10 aprile, 8 maggio 2025
a cura di Luigi Agus, Luigi Amato e Giancarlo Germanà Bozza

Iconologia e iconografia. Nuovi studi a confronto è il titolo del secondo ciclo di seminari, a cura dei professori Luigi Agus, Luigi Amato e Giancarlo Germanà Bozza, promosso dal Dipartimento di Comunicazione e Didattica dell'arte dell'Accademia di Belle Arti di Palermo. Tre giornate di studi e confronti, il 27 marzo, il 10 aprile e l'8 maggio 2025, con importanti studiosi del campo storico-artistico e su temi inerenti l'iconografia e l'iconologia. Lo studio iconologico, l'analisi del manufatto, del soggetto rappresentato e del suo significato profondo viene attuato mediante l'iconografia attraverso tre livelli (descrizione preiconografica, descrizione iconografica e interpretazione iconografica), mentre la collocazione di quel particolare oggetto all'interno della storia dell'arte è attuata mediante l'interpretazione iconologica. Si tratta di un sistema di studi quindi, non alternativo o subordinato, ma inclusivo e interdipendente dalle altre branche della storiografia artistica, che ormai prende in considerazione e analizza le opere d'arte come oggetti realizzati per una determinata funzione, in cui il linguaggio, iconografico ed espressivo, risulta determinante per la loro collocazione storica. Con tale approccio metodologico e con l'intento di fare il punto della situazione, approfondire e presentare gli ultimi studi in materia, sono stati progettati una serie di seminari di

studio presso l'Accademia di Belle Arti di Palermo, strutturati attraverso interventi di relatori appositamente invitati e una serie di comunicazioni volontarie, che sono state selezionate tramite bando pubblico dal Comitato Scientifico della rivista scientifica online *Papireto.* Il 27 marzo, giorno inaugurale, dopo i saluti del direttore Umberto De Paola e la prolusione tenuta da Giancarlo Germanà Bozza, sono intervenuti Rodolfo Papa, Accademia Urbana delle Arti; Antonio Gil Albarracin, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid; Dario La Mendola, Accademia di Belle Arti di Palermo; Massimo Cultraro, CNR-ISPC Catania e Università degli Studi di Palermo; Giancarlo Germanà Bozza, Accademia di Belle Arti di Palermo; Giacomo Montanari, Università degli Studi di Genova e Floriana Savino, Libera Accademia di Belle Arti di Rimini. Al secondo incontro, svoltosi il 10 aprile, sono intervenuti, Claudio Gamba, Accademia di Brera; Luigi Agus, Giuseppe Cipolla, Alessandro Pinto, Accademia di Belle Arti di Palermo; Claudia Giordano, Soprintendenza di Siracusa; Lucio Fiorini e Concetta Masseria, Università degli Studi di Perugia. L'8 maggio si è tenuto il terzo e ultimo appuntamento del ciclo, che ha visto quali relatori dipinti Sergio Rossi, Claudia Cieri Via, della Sapienza Università di Roma; Fina Serena Barbagallo, Maria Teresa Giugliano e Caterina Sanasi, dell'Accademia di Belle Arti di Napoli; Flavia Zisa, dell'Università degli Studi di Enna Kore; Paolo Santagata, dell'Università degli studi di Napoli Federico II; Laura Ieni, dell'Università degli Studi di Messina; Marcello Francolini e Antonella Aricò, dell'Accademia di Belle Arti di Reggio Calabria e Michele Bertolini, del Politecnico delle Arti - Accademia di Belle Arti "Giacomo Carrara" di Bergamo.

Corpo docente*. Quarto numero di *Fuori registro. Quaderno di pedagogia e arte contemporanea

Palermo, Accademia di Belle Arti di Palermo, Palazzo Fernandez, aula PF11
1 aprile 2025
a cura di Serena Giordano

Il corso di Pedagogia e Didattica dell'Arte di ABAPA ha presentato *Corpo docente*, quarto numero di *Fuoriregistro. Quaderno di pedagogia e arte contemporanea*, rivista indipendente edita da Boîte Editions. Serena Giordano ha introdotto e moderato i lavori a cui sono intervenuti Paola Gaggiotti e Maria Rosa Sossai della redazione di *Fuoriregistro* e Giulia Crisci, curatrice e ricercatrice. Il quarto numero di *Fuoriregistro* prende in esame quel corpo a corpo che è il luogo della relazione pedagogica vista con uno sguardo femminista. Uno spazio abitato da un complesso di fattori che condizionano il modello

di apprendimento e di insegnamento, dalla valutazione, all'esercizio del potere, sino alla sfida di educare in contesti di povertà di diverse forme di abilità. Affrontare in modo critico e articolato il tema della pedagogia significa non solo pensare l'insegnamento come strumento di trasmissione dei saperi nelle istituzioni educative ma anche come potenziale e concreta possibilità di cambiamento dei soggetti coinvolti nel processo. Tutti i contributi presenti in quel numero – conversazioni, brevi saggi, diari, testimonianze, inchieste, immagini – indagano le intersezioni esistenti tra pedagogia, arte, corpo delle donne, architettura e interni degli edifici scolastici, questioni sociali, poetica della relazione, costruzione di comunità in Italia e in alcune aree marginalizzate. Nell'ultima sezione della rivista gli *Esercizi Fuoriregistro*, su temi eterogenei quali empatia, economia, relazione, utopia, stupore di otto artiste e artisti, arricchiscono l'idea di studio inteso come vita intellettuale attiva. In collaborazione con *Camera*, Centro Italiano per la Fotografia di Torino, *Fuoriregistro* presenta inoltre, allegata alla rivista, una fanzine dal titolo *Dentro la scuola*, risultato di un laboratorio fotografico svolto in alcune classi delle scuole di primo e secondo grado di Torino.

Sara Fgaier: l'immaginazione come repertorio. Il montaggio, la frammentazione e la libertà

Palermo, Accademia di Belle Arti di Palermo, Cantieri Culturali alla Zisa, Spazio Nuovo
7-9 aprile, 26-28 maggio 2025
a cura di Marco Battaglia

Nei giorni dal 7 al 9 aprile e poi dal 26 al 28 maggio si è tenuto un workshop, dedicato esclusivamente agli studenti del corso di Cinema e Video, attraverso il quale sono state offerte molteplici chiavi di lettura e sollevate alcune problematiche centrali nell'operazione di riutilizzo di filmati d'archivio e di film di famiglia, dal punto di vista etico, storico ed estetico. Sono state proposte proiezioni, per mettere in evidenza le differenti metodologie di riuso e fornire occasioni di riflessione per stimolare un confronto, attraverso le visioni di autori e autrici che hanno portato l'attenzione sull'archivio nel cinema. Durante il workshop gli studenti sono stati accompagnati nello sviluppo delle idee creative e gli sono stati forniti gli strumenti per affrontare le diverse fasi di ricerca e di montaggio, seguendo i singoli lavori nei loro avanzamenti. Oltre al confronto studente-docente sono state organizzate visioni collettive, in cui è stato coinvolto l'intero gruppo di lavoro. Si è ragionato e discusso insieme sul percorso complessivo dei progetti, gli avanzamenti fatti e le scelte finali. Hanno avuto l'opportunità di seguire come uditori anche gli studenti del corso di Audio Video e Multimedia.

Afffioriture. Abapa laboratori aperti + incontro
Palermo, Accademia di Belle Arti di Palermo, Cantieri Culturali alla Zisa, Aula Blu Cobalto
6-7-8 Maggio 2025
a cura di Francesco Albano, Daniela Bigi, Marcello Buffa, Giuseppe Buzzotta, Stefania Galegati, Rosa Persico

ABAPA ha incontrato artisti e operatori del mondo dell'arte contemporanea nelle tre giornate del 6, 7 e 8 maggio 2025. Il titolo delle giornate è stato *Afffioriture*, un'unione dei termini affiorare e fioriture, perché all'arte e alla bellezza affidiamo il sogno di fecondare nuovi sogni e propagare nuove energie. Sono stati ospiti di un gruppo di curatori, critici, fondatori di spazi indipendenti e altre figure attive nel sistema dell'arte per creare un'occasione di incontro con studenti e docenti nelle aule di Palazzo Santa Rosalia e dei Cantieri Culturali alla Zisa. Nell'intento di far conoscere sia agli studenti che agli ospiti le esperienze feconde di alcune figure e collettivi particolarmente attivi in questi anni nella scena palermitana, il 6 maggio nella sala Blu Cobalto ai Cantieri Culturali alla Zisa, gli operatori e artisti Cristina Alga (fondatrice e direttrice dell Ecomuseo Mare Memoria Viva), Genuardi/Ruta (artisti, direttori artistici de L'Ascensore), Giorgio Mega (curatore musicale, direttore di produzione della Fondazione Studio Rizoma), Tito

La grande foto di tutta l'Accademia riunita
Palermo, Cantieri Culturali alla Zisa, Spazio Nuovo
13 maggio 2025
a cura di Daniela Bigi

Una grande foto come un potente "ritratto di famiglia" per raccontare la community di ABAPA all'EXPO di Osaka. Martedì 13 maggio nell'area all'aperto davanti lo Spazio Nuovo, presso i Cantieri culturali alla Zisa, dell'Accademia di Belle Arti di Palermo è stato realizzato uno scatto fotografico della comunità di studenti e docenti dell'Accademia: la fotografia è l'elemento generativo di un video che è stato inviato al Padiglione Italia dell'Expo di Osaka, il cui fulcro tematico è l'idea di sostenibilità per le città del domani. Chi appartiene alla comunità di ABAPA, sa che il nostro stare insieme prende corpo dal "fare". Un fare che è progetto, è espressione, è costruzione, racconto. Il terreno in cui operiamo ogni giorno è quello fertilissimo della differenza. È il terreno in cui la creatività viene irrigata affinché possa trasformarsi in una modalità etica ed estetica di stare al mondo. Sappiamo altresì che questa creatività riceve linfa anche da altre fonti, dal mare, dallo sciroc-

co, dalla memoria, dai grandi passaggi di popoli, dai ficus frondosi, dai giorni difficili. La nostra idea di sostenibilità risiede qui, nel dare spazio e nel garantire cura a uno speciale e sofisticato equilibrio tra quanto si può progettare e quanto appartiene a ciò che ci sta intorno, tra ciò che si lega al corpo e ciò che ci arriva dalla storia, tra i venti, le piante e le discipline dell'arte, tra tutto quello che compone quel paesaggio che di fatto siamo e che ogni giorno definiamo. La *Grande Foto* vuole registrare l'energia e la consapevolezza del nostro essere ABAPA.

Arte, editoria, ricerca e sperimentazione. L'Accademia di Belle Arti di Palermo alla XVI edizione di Una Marina di libri 7

Palermo, Cantieri culturali alla Zisa

5-8 giugno 2025

referenti Martina Pecoraino, Sergio Sanna, Luigi Agus, Giuseppe Cipolla, Fausto Gristina, Giovanni Zuccarello, Antonio Lipari

Una partecipazione invasiva, creativa e coinvolgente quella dell'Accademia di Belle Arti di Palermo alla 16° edizione di *Una marina di libri*, il festival dell'editoria indipendente che per la prima volta si è svolto nella suggestiva cornice dei Cantieri Culturali alla Zisa da giovedì 5 a domenica 8 giugno 2025. L'Accademia di Belle Arti di Palermo è stata protagonista con un articolato programma di eventi, mostre e presentazioni nei suoi spazi interni ai Cantieri Culturali alla Zisa (Spazio Nuovo, Spazio Ducrot, Grande Vasca, Galleria Bianca e Blu Cobalto). Il calendario ha intrecciato arte, editoria, ricerca e sperimentazione, ha valorizzato il lavoro di docenti e studenti all'interno di una visione condivisa e corale. Il tema dell'edizione 2025, *Il giro di boa*, ispirato al celebre romanzo di Andrea Camilleri (Sellerio), ha richiamato la natura itinerante e senza confini della letteratura e dell'arte – dimensioni che rispecchiano profondamente la missione educativa e culturale dell'Accademia. Sono stati 13 gli eventi espositivi e multimediali curati dall'Accademia, che hanno restituito il lavoro e la ricerca artistica nei diversi corsi di studio. Tra le mostre e i progetti programmati: *Anatomie libere. Contributi per un dizionario del corpo umano; Animotion / anno zero;*
Display: il libro come dispositivo; Digital twins / identikit; Micromuseo Mmusar; Mostra del Corso di Pittura; Esposizione manufatti in carta washi; Visita spazio laboratoriale di Scultura - opere work in progress degli allievi; Mostra del Corso di Fotografia; Mostra del Corso di Fumetto e Illustrazione; Proiezioni audiovisive e *presentazioni video di tesi sperimentali*; *Angeli in biblioteca; Pop-up Book*. A questi eventi si sono

aggiunte ben 16 presentazioni editoriali, testimonianza dell'eccellenza della ricerca scientifica della comunità accademica nel campo della storia dell'arte e della cultura visiva. Tra le presentazioni che si sono tenute: *Viaggio nel mondo della carta washi* – a cura di Giovanna Filippello e Arianna Oddo; *Miro el mundo sin los ojos quisiera* – a cura di Giulia Ingarao ed Emilia Valenza, Kalòs Edizioni; *Dal visivo al visionario. Traiettorie surrealiste nell'arte* – a cura di Alessandra Buccheri, Giulia Ingarao ed Emilia Valenza, Mimesis International; *Collettivo Fx, Muralismo e moralismo. Taccuini di viaggio da Parigi a Tunisi passando per Bèe* – a cura di Raffaella Ganci e Serena Giordano, Edizione Museo Pasqualino; *Il potere delle immagini nel mondo antico* – a cura di Giancarlo Germanà Bozza, Alberto Giudice, Bonanno Editore. Altro momento significativo è stato l'incontro in collaborazione con il Museo Riso, per un dialogo su pubblicazioni e acquisizioni museali, tra cui: *William Kentridge. Cicero. Nuove acquisizioni*, *Claire Fontaine. Tra cielo e terra*, e *Oltre Quasimodo. Le 27 gouaches.* Un evento speciale infine è stato l'incontro su *David Reimondo. Etimografie e cromofonetica*, in collaborazione con la Galleria Mazzoleni Art, Silvana Editore e la direzione artistica di Una Marina di libri, moderato da Giuseppe Cipolla, che ha visto, tra gli altri, gli interventi di Gaetano Savatteri, direttore artistico di *Una Marina di libri*, ed Evelina De Castro, direttrice del Museo Riso.

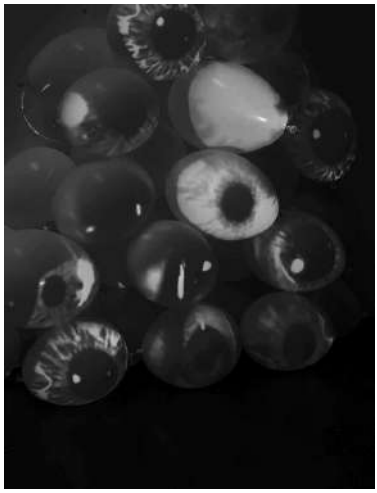
Architettura e scultura nel Mediterraneo tra XV e XVI secolo: nuove prospettive di ricerca
Palermo, Accademia di Belle Arti di Palermo, Palazzo Fernandez, aula PF11
9 giugno 2025
a cura di Alessandra Buccheri e Giuseppe Antista

La giornata di studi, svoltasi il 9 giugno nella sede di Palazzo Fernandez e curata da Alessandra Buccheri e Giuseppe Antista, ha inteso valorizzare un aspetto della tradizione europea che solo recentemente ha guadagnato uno spazio importante nella ricerca storico-artistica. Diversamente dalla tendenza dominante del secolo appena concluso, che ha visto una netta prevalenza di studi dedicati alla pittura dell'Europa continentale e dell'Italia centro-settentrionale, nell'ultimo trentennio si è assistito ad una crescente attenzione per l'architettura e la scultura, soprattutto all'interno del fitto scambio culturale del bacino del Mediterraneo. In tale prospettiva storica hanno acquistato maggiore importanza le aree costiere italiane, francesi, le grandi isole del Mediterraneo e soprattutto il vasto regno spagnolo, grande protagonista della storia europea tra Quattrocento e Cinquecento.

Il carro del Pride in maschera. Il primo carro mai realizzato da un'Accademia di Belle Arti in Italia
Palermo, Foro Italico-Piazza Castelnuovo
21 giugno 2025
a cura di HD+

Il *Palermo Pride* torna a sfilare per le vie della città contro le criminalizzazioni nei confronti della comunità lgbtqia+, delle famiglie omogenitoriali, dei manifestanti per la pace e contro il genocidio in Palestina. Il *collettivo HD+*, formato da alcuni docenti e studentesse+ di ABAPA ha partecipato alla manifestazione del 21 giugno 2025 con un contributo creativo: la realizzazione delle decorazioni del carro. Si tratta del primo carro mai realizzato da un'Accademia di Belle Arti in Italia. Una parte delle decorazioni è consistita in grandi maschere queer, realizzate dalle studentesse+ per essere appese alle sponde del carro. *HD+* inoltre ha scelto di declinare tutte le generalizzazioni che in italiano sono al maschile, a un femminile seguito da un +. Il *collettivo HD+* da novembre 2024 realizza eventi, laboratori e momenti di confronto per fare arte e diffondere consapevolezza sul tema dei diritti umani.

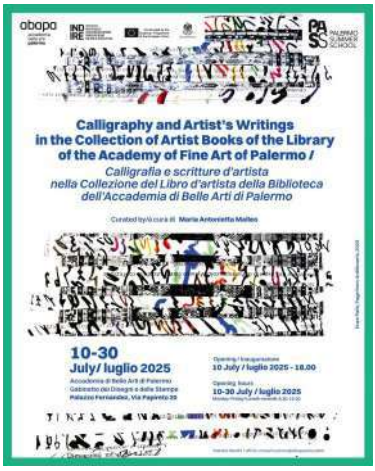
Luce negli occhi. Installazione immersiva
Palermo, Cantieri Culturali alla Zisa, Spazio Zero
27 - 28 giugno 2025
a cura di Luca Pulvirenti e Marco Pucci



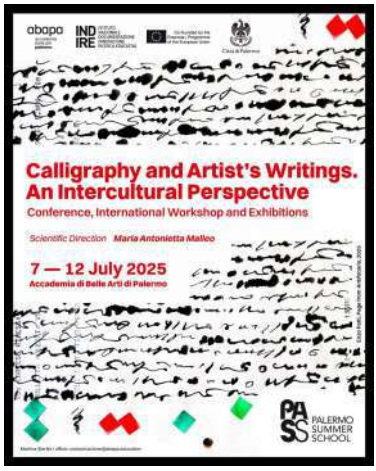
Palermo ha accolto una delle manifestazioni internazionali più attese nel mondo della creatività e dell'innovazione: i *Digital Design Days*, svoltisi il 27 e 28 giugno 2025 presso i Cantieri Culturali alla Zisa. Per l'occasione L'Accademia di Belle Arti ha presentato *Luce negli Occhi:* un'installazione a cura dei professori Luca Pulvirenti e Marco Pucci, realizzata dagli allievi del corso di *Interaction Design - Nuovi Linguaggi dell'Illustrazione, Animazione e Fumetto*. *Luce negli occhi* è stata un'installazione immersiva (allestita all'interno dello Spazio Zero ai Cantieri) che ha fuso tecnologia e percezione, proiettando video di occhi umani su palloncini bianchi sospesi nello spazio. Ogni palloncino diventava un punto di sguardo, un frammento di identità che osserva e al tempo stesso invitava ad essere osservato. L'opera esplorava il tema della presenza, del controllo e della vulnerabilità nello sguardo collettivo, evocando un'atmosfera onirica, sospesa tra realtà e illusione digitale. Gli studenti del corso di *Interaction Design* hanno partecipato all'evento internazionale con una loro creazione, per inserirsi in modo creativo a questo appuntamento imperdibile dei *Digital*

Design Days, dedicato a chi vuole immergersi nelle ultime tendenze del settore e connettersi con i migliori professionisti e le aziende leader globali del *digital design*, che condividono visioni su innovazione, sostenibilità e storytelling; Brand e start-up internazionali, pronti a interagire con giovani talenti; spazi di networking e expo, dove gli studenti hanno potuto scoprire nuove opportunità formative e lavorative.

Calligraphy and Artist's Writing. An Intercultural Perspective/ Calligrafia e scritture d'artista. Una prospettiva interculturale
Conference, International Workshop and Exhibitions/Conferenza, workshop internazionale e mostre
Palermo, Accademia di Belle Arti di Palermo
7-12 luglio 2025
direzione scientifica Maria Antonietta Malleo



L'iniziativa si è svolta nell'ambito della collaborazione internazionale PA.SS- Palermo Summer School, finanziata dal programma Erasmus+ KA 171 e promossa e coordinata dal prof. Luca Pulvirenti, Responsabile Erasmus e Relazioni internazionali dell'Accademia di Belle Arti di Palermo. Il progetto, con la direzione scientifica della prof.ssa Maria Antonietta Malleo, ha visto la partecipazione di delegazioni di professori e studenti dalle Facoltà di Belle Arti del Mediterraneo (Helwan University, Cairo, University of Jordan, Amman, University of West Attica, Atene), oltre che dell'Accademia di Belle Arti di Palermo, istituzione promotrice e ospitante, e di artisti calligrafi di diverse generazioni e provenienze geografiche. Questi hanno operato insieme per una settimana intorno al linguaggio della calligrafia, della scrittura d'artista, della poesia e del libro d'artista in diverse tradizioni culturali, secondo un approccio che intende promuovere il dialogo interculturale attraverso l'arte e la relazione tra creazione contemporanea e patrimonio artistico, in questo caso quello multiculturale della Sicilia e del Mediterraneo.
L'incontro internazionale ha avuto inizio con una conferenza pubblica, tenutasi ai Cantieri Culturali alla Zisa, Aula Blu Cobalto, che ha introdotto le diverse tradizioni calligrafiche (Araba, Greca, Latina, Italica e altre), le pratiche della scrittura gestuale e asemica, la calligrafia e della scrittura su media differenti (carta, libro d'artista, design grafico, architettura, lighting design, graffiti e Street Art, etc.).
Il workshop di cinque giorni si è articolato in sessioni storico-critico-teoriche e pratico-artistiche e in visite di studio all'importante patrimonio calligrafico multiculturale e multilingue arabo, greco e latino presente nelle



opere architettoniche e di arte applicata della città di Palermo. Lingua della conferenza e del workshop è stato l'Inglese.

Il programma ha incluso la presentazione al pubblico della sezione di opere calligrafiche e di scrittura asemica e d'artista della Collezione del libro d'artista della Biblioteca dell'Accademia di Belle Arti di Palermo.

I lavori realizzati dagli studenti durante le sessioni pratico-artistiche sono stati presentati al pubblico al termine del workshop, mentre, in una seconda fase, sono state esposte le opere calligrafiche e di scrittura d'artista dei docenti artisti provenienti da Amman, Atene, Il Cairo, Palermo, ecc., sono state esposte in diversi contesti museali, mettendo in rilievo il legame tra il patrimonio millenario del Mediterraneo e i linguaggi della creazione artistica contemporanea. I risultati del progetto confluiranno poi in un catalogo scientifico che verrà pubblicato nei mesi successivi all'incontro.

Fiat lux! e luce fu… Γεννηθήτω φῶς! καὶ ἐγένετο φῶς - Monotipi di Giovanni D'Alessandro

Grecia, varie sedi; Sicilia, varie sedi
Settembre 2025 - agosto 2026
a cura di Luisa Maria Leto

Organizzata su iniziativa dell'Associazione Culturale Italo-Ellenica AIAL di Leros e con il sostegno dell'Accademia di Belle Arti di Palermo, viene proposta in circuitazione in Grecia ed in Sicilia una mostra itinerante che riunisce una selezione di opere del M° Giovanni D'Alessandro. La mostra, realizzata con il supporto di *FSC Group* di Atene e di *Château Nico Lazaridi* di Drama, ha ricevuto il Patrocinio dell'Istituto Italiano di Cultura di Atene, della Regione Siciliana e del Comune di Palermo.Le opere esposte sono state selezionate dal curatore della mostra dr Luisa Maria Leto sulla scorta di un ipotetico asse conduttore che si ispira alla Genesi, rivisitandola in chiave informale. I trenta monotipi presentati costituiscono un ideale percorso grafico che si snoda attraverso la recentissima produzione dell'Artista con una peculiare armonia di linee e di colori, produzione realizzata in questi ultimi anni prevalentemente con questa tecnica grafica. La tecnica del monotipo viene generalmente attribuita a Giovanni B. Castiglione (detto il Grechetto) nella prima metà del '600, ma trovò riscoperta e largo uso (a partire da Edgar Degas) nella seconda metà dell'800. Il monotipo (in inglese: *monotype*, da non confondere con il meccanismo per la stampa di testi, erede del *linotype*) nasce, per definizione in esemplare unico, come semplificazione del principio della *xilografia*: steso uniformemente a rullo l'inchiostro su

una superfice piana e rigida (metallo, vetro, plexiglass), la matrice viene lavorata "per sottrazione" lasciando in situ l'inchiostro che verrà trasferito con un torchio da stampa sul foglio finale. Ma può essere realizzato, analogamente alla *litografia*, "per addizione" di colore alla matrice, e talvolta anche con aggiunta di materiale vario (come nel caso di arte informale della seconda metà del '900 e dello stesso D'Alessandro). Il risultato non è rigorosamente prevedibile, a causa della pressione esercitata sull'inchiostro, e la stampa finale può essere ulteriormente lavorata (come spesso in Degas) con ritocco a pastelli o acquarelli. La matrice non è riutilizzabile (salvo il caso di una "ghost copy" piuttosto lontana dalla prima impressione). La mostra è dedicata alla memoria del compianto M° Riccardo Mazzarino (Palermo, 1957-2024), Docente di Grafiche d'Arte – Tecnica dell'incisione e litografia presso l'Accademia di Belle Arti di Palermo, recentemente scomparso.

WOW "We One Wave" - Art and Design for future lives. Undici Accademie di Belle Arti e quattro ISIA
Osaka, Expo, Padiglione Italia
5-7 ottobre 2025

Nei giorni 5, 6 e 7 ottobre 2025 l'Accademia di Palermo ha partecipato all'Expo di Osaka, nel Padiglione Italia, con due progetti concepiti per l'occasione e una serie di lavori degli studenti realizzati di recente. La cornice è il progetto *WOW We One Wave* che, co-finanziato dal Ministero dell'Università e della Ricerca (MUR), riunisce undici Accademie di Belle Arti e quattro ISIA per presentare progetti individuali nel contesto di "Art and Design for future lives", un viaggio dentro la ricerca dell'arte e del design, intesi come elementi significativi per migliorare la vita futura, a partire da temi quali la sostenibilità, il benessere e la coesione sociale. L'acronimo WOW (*We One Wave* - Noi un'onda), che è stato scelto per riunire i tanti interventi presentati dalle istituzioni AFAM a Osaka, nasce dalla considerazione che il nostro prezioso e unico materiale vitale, l'acqua, è presente anche simbolicamente nel logo scelto dal Giappone per l'Expo. Acqua che purifica, rigenera e consacra la nostra esistenza, alla quale consegniamo, nella sua necessaria salvaguardia, la nostra possibilità di futuro. Ma *WOW* esprime anche l'idea di un'onda di idee, di proposte e progetti concreti che ci permettano di essere i protagonisti delle nostre scelte e di pensare e immaginare il domani.
Hanno partecipato a WOW: Accademia di Belle Arti di Roma (Capofila), Accademia di Belle Arti "Carrara" Politecnico di Bergamo, Accademia di Belle Arti di Bologna, Accademia di Belle Arti di Firenze, Accade-

mia di Belle Arti di Frosinone, Accademia di Belle Arti "Ligustica" di Genova, Accademia di Belle Arti di Lecce, Accademia di Belle Arti di Napoli, Accademia di Belle Arti di Palermo, Accademia di Belle Arti di Ravenna, Accademia "Albertina" di Belle Arti di Torino, ISIA Roma, ISIA Firenze, ISIA Faenza, ISIA Pescara. Il progetto WOW è stato inaugurato ufficialmente il 5 ottobre alle ore 10.00 presso l'Auditorium del Padiglione Italia. Sono intervenuti: il Commissario Generale per l'Italia a Expo Osaka 2025 Mario Vattani, il Consigliere del Ministro dell'Università e della Ricerca (MUR) On. Alessandra Gallone, il Direttore Generale del Ministero dell'Università e della Ricerca (MUR) Gianluigi Consoli, la Presidente del Consiglio Nazionale per l'Alta Formazione Artistica e Musicale (CNAM) Giovanna Cassese, il Presidente della Conferenza dei Direttori delle Accademie Umberto De Paola, il Presidente della Conferenza dei Presidenti delle Accademie Leonardo Di Franco, la direttrice dell'Accademia di Roma Cecilia Casorati, il Direttore dell'Accademia Albertina di Torino Salvatore Bitonti.

L'Accademia di Palermo, con la cura di Daniela Bigi, ha presentato all'Expo una selezione di lavori degli studenti inseriti nell'*Atlante della Creatività* e due interventi concepiti appositamente, scaturiti da un percorso corale che riunendo professori e studenti intorno al fare, vuole farsi testimonianza di un modo specifico di vivere la progettualità e i processi laboratoriali all'interno delle aule dell'Accademia. I due progetti, *Mediterraneo Fantastico* e *La Grande Foto*, oltre che nei loro contenuti specifici, vanno infatti ulteriormente letti come metafore di una relazionalità, un'operatività gioiosa e una dimensione immaginativa che vanno coltivate e amate per ipotizzare contesti collettivi sostenibili. Il primo progetto, *Mediterraneo Fantastico*, è una performance audiovisiva di 30 minuti dedicata al mare, realizzata dai professori Marco Battaglia, Marco Messina e Roberto Salvaggio in collaborazione con gli studenti Viola Glorioso e Stefano Lo Re. Nell'Auditorium del Padiglione Italia è stata ricreata un'atmosfera immersiva in cui leggende, tradizioni, mestieri, sogni, speranze, viaggi, migrazioni e tragedie sono stati raccontati con flussi e trame di immagini, suoni e parole. Dal passato al presente, si attraversa la relazione intima e contraddittoria tra l'essere umano e l'acqua, mentre il mare rivela la sua duplice natura: madre e abisso, promessa e confine. Da questa tensione nasce la visione di un futuro possibile, in cui pace, rispetto e cura del pianeta, fratellanza e incontro tra culture non siano utopia, ma il fondamento di un orizzonte comune. Ideazione del progetto: Marco Battaglia, Daniela Bigi, Stefania Galegati, Marco Messina,

Roberto Salvaggio, Sandro Scalia.
Il secondo intervento, *La Grande Foto*, è un video di 5 minuti che racconta i preparativi per la realizzazione dello scatto fotografico effettuato il 13 maggio ai Cantieri Culturali alla Zisa, davanti alle aule di ABAPA. Un'immagine storica che ritraeva decine di operai riuniti davanti alle Officine Ducrot ha dato lo spunto affinché l'intera Accademia (studenti, professori, personale amministrativo, tecnico e ausiliario) si raccogliesse in quello stesso luogo per testimoniare come la capacità di lavorare coralmente e la condivisione di momenti ludici aggregativi siano componenti irrinunciabili per la costruzione del presente e la progettazione del futuro. È in questo modo che ABAPA esprime la propria declinazione del concetto di sostenibilità, pensando alla coesistenza delle differenze nell'unità degli intenti, in una costruzione del proprio habitat in cui rimanga saldo il legame con il territorio, la sua memoria, i passaggi dei popoli. Coordinamento: Marco Battaglia e Roberto Salvaggio; ideazione: Marco Battaglia, Daniela Bigi, Stefania Galegati, Marco Messina, Roberto Salvaggio, Sandro Scalia; montaggio: Stefano Lo Re Riprese: Fabrizio Profeta, Stefano Lo Re, Gaia Salamone, Sofia Anselmo.
Terzo capitolo del programma ABAPA.OSAKA-EXPO.2025 è la presentazione di un'ampia selezione di opere e progetti degli studenti all'interno di un'unica installazione multimediale progettata dall'Accademia di Roma, capofila del progetto, cui è stato dato il titolo di *Atlante della Creatività*, che raccoglie molto di quanto prodotto negli ultimi anni dalle undici Accademie e i quattro ISIA coinvolti nel progetto *WOW We One Wave*. Professori coinvolti: Marco Battaglia, Sergio Daricello, Daniele Franzella, Renato Galasso, Stefania Galegati, Francesca Genna, Agnese Giglia, Emanuele Gizzi, Fausto Gristina, Leandra La Rosa, Arianna Oddo, Rosa Persico, Luca Pulvirenti, Davide Riggiardi, Roberto Salvaggio, Sergio Sanna, Sandro Scalia, Giuseppe Traina.

Indice e Abstracts - Index and Abstracts

Papireto 4 (2025)

Di seguito è pubblicato l'indice completo con gli abstact, in italiano o la medesima lingua in cui è redatto l'articolo, dei soli articoli di carattere scientifico delle sezioni *Studi*, *Frammenti* e *Dossier*.

The complete index is published below with the issue's abstracts, in Italian or the language in which the article was written; abstracts are provided only for the scholarly articles in the *Studi*, *Frammenti* and *Dossier* sections.

Editoriale

Luigi Agus
Un viaggio, una tappa, un orizzonte
A journey, a stage, a horizon
pp. 3-6

Studi

Viviana Farina
Teste grottesche e caricature. Ribera, Guercino e Pier Francesco Mola: disegni a confronto
Grotesque Heads and Caricatures. Ribera, Guercino, and Pier Francesco Mola: A Comparative Study of Drawings
pp. 7-35

Abstract. Il saggio analizza disegni grotteschi e caricaturali di Jusepe de Ribera (1591–1652), Giovanni Francesco Barbieri detto il Guercino (1591–1666) e Pier Francesco Mola (1612–1666), focalizzandosi sui legami iconografici e tecnici tra i tre artisti. Attraverso un'indagine comparativa, viene esplorata la comune radice culturale che affonda nella tradizione carraccesca, con particolare attenzione al rapporto dialettico fra idealizzazione classica e deformazione espressiva. Viene sottolineato come l'eredità grafica leonardesca e le soluzioni satiriche elaborate dai Carracci costituiscano fondamentali precedenti per comprendere le specificità stilistiche e concettuali delle opere trattate. Un'attenta analisi iconografica e stilistica di disegni e incisioni emblematiche, fa emergere la deformità fisica quale portatrice di significati morali, etici e simbolici. Vengono inoltre ridiscusse e proposte nuove attribuzioni e interpretazioni originali, evidenziando connessioni finora inesplorate fra Ribera, Guercino e Mola. A caratterizzare il

contributo è l'inedita proposta di una lettura parallela della produzione grafica umoristica di Ribera e Guercino, due artisti esattamente coetanei che mai prima erano stati accostati sistematicamente su questo piano. Benché non siano ancora del tutto chiare le radici di tale sintonia, essa risulta talmente evidente da non poter essere ricondotta unicamente all'esperienza emiliana compiuta da Ribera nel 1611. Il saggio si sofferma inoltre sulla questione attributiva legata a Pier Francesco Mola, i cui disegni sono stati spesso confusi con quelli di Ribera o viceversa: uno scambio significativo che questo studio tenta di chiarire e valorizzare.

Luigi Agus

"Mirabili effetti di essi lumi". Luci, ombre e riflessi nella pittura all'origine del "lume di notte" nel XV secolo

pp. 37-64

"Wonderful Effects of These Lights." Light, Shadows, and Reflections in Painting at the Origin of "Night Light" in the 15th Century

Abstract. Il cosiddetto "lume di notte" è stato ampiamente studiato con riferimento, soprattutto, al suo momento di massimo sviluppo, compreso entro la prima metà del XVII secolo, coincidente quindi con la diffusione del naturalismo europeo. Gli studi, nel tempo, si sono incentrati, in particolar modo, sugli aspetti simbolici e a formali legati all'uso della luce. Tali studi hanno fissato la nascita del genere alla fine del XV secolo, individuando in alcune opere di Hugo van der Goes e Geertgen tot Sint Jans le prime elaborazioni in tal senso. Tuttavia, la critica ha anche indicato sperimentazioni precedenti, sempre di ambito fiammingo, ma ritenute non ancora mature, in alcune miniature presenti nel Très riches heures de Berry, dei fratelli Limbourg, e nel Livre du cœur d'amours espris di Barthélémy d'Eyck. Premesse che poi hanno portato, nel XVI secolo, ad una maggiore diffusione del "lume di notte", affrontato da artisti come Raffaello, Tiziano, Lotto, Correggio, Cambiaso, i Campi, Vasari, Bassano, Tintoretto, Barocci, Holbein, Altdorfer, Cobergher, Elsheimer, solo per citarne alcuni, già ampiamente studiati e indicati spesso come i principali precursori del genere. Nonostante i diversi studi in tal senso, il tema non è stato mai affrontato, se non collateralmente, da un punto di vista tecnico-rappresentativo, legato quindi ai problemi di ottica, prospettiva e modalità di rappresentazione della luce in generale, sia diurna, sia notturna. Questione che, di fatto, comprende oltre il problema della rappresentazione notturna illuminata parzialmente da luci artificiali (lampade, torce, ecc.), naturali (luna, stelle) e soprannaturali (apparizioni, aureole, ecc.), ma anche quelli delle ombre portate e della luce riflessa. Una questione che è invece affrontata nei trattati d'arte, da Alberti a Leonardo fino a Lomazzo, visto unicamente quale problema di rappresentazione degli effetti prodotti dalla luce sui corpi. In questo saggio, per la prima volta, si tenta di ricostruire le origini del "lume di notte", associandolo ai problemi ottici, attraverso un percorso di analisi dei trattati italiani e delle opere, in particolar modo quelle della produzione franco-fiamminga del XV secolo, sia pittorica che miniata, da un punto di vista tecnico-rappresentativo, secondo, quindi l'ottica degli stessi artisti.

Costantino Ceccanti - Carlo Alberto Garzonio
Una fabbrica fiorentina nella Roma del Primo Seicento: la cappella Strozzi in Sant'Andrea della Valle pp. 65-85
A Florentine building in early 17th-century Rome: the Strozzi Chapel in Sant'Andrea della Valle

Abstract. L'articolo analizza la cappella Strozzi in Sant'Andrea della Valle a Roma, attribuendo per la prima volta la progettazione a Giovanni Battista Caccini (1556-1613) e Lodovico Cardi detto il Cigoli (1559-1613). Attraverso il confronto con cantieri fiorentini coevi e la documentazione delle Carte Strozziane, gli autori ricostruiscono l'iter progettuale e costruttivo dell'opera, sottolineando il michelangiolismo "di stato" che unisce Firenze e Roma nel primo Seicento. Particolare attenzione è dedicata all'uso innovativo dei marmi policromi e del bronzo, elementi che qualificano la cappella come un unicum nel panorama romano. Il saggio propone una lettura integrata tra fonti archivistiche, analisi materica e confronto stilistico.

Frammenti

Vincenzo Magro
Accenni di Astralismo ed Enoteismo in alcuni mosaici della Villa del Casale di Piazza Armerina: ancora qualche considerazione su una proposta di lettura pp. 87-104
Hints ofAstralism and Henotheism in some mosaics of the Villa del Casale in PiazzaArmerina: some more considerations on a proposed reading

Abstract. Dopo una prima riflessione sui significati in ambito religioso-filosofico di alcune scene presenti nei mosaici che rivestono i pavimenti della Villa del Casale di Piazza Armerina (Enna), si è presentata l'esigenza di un approfondimento di alcuni di essi sotto il profilo Astrale ed Enoteista. Partendo dall'esegesi delle immagini, si è cercato di analizzare i significati allegorico - simbolici avvalorati dalla filosofia e di chiarire la valenza delle scene connesse, al fine di poter essere adottate nell'iconografia pagana e riprodotte nell'arte ufficiale e privata, come simbolo di potere e rigenerazione eterna.

Alessandra Randazzo
Strategie di potere e culto divino: la divinizzazione di Antinoo nell'Impero Romano pp. 105-122
Power Strategies and Divine Cult: The Deification ofAntinous in the Roman Empire

Abstract. Il presente studio esamina la morte e la successiva divinizzazione di Antinoo (110-130 d.C.) nel contesto politico, religioso e culturale dell'impero romano sotto Adriano (76-138 d.C.). Attraverso l'analisi delle fonti letterarie e iconografiche, si dimostra come l'evento non costituisca un episodio isolato, ma sia parte integrante di una strategia imperiale volta a consolidare la legittimazione del princeps e a stabilizzare l'ordine politico, religioso e sociale su scala imperiale. La trasformazione di Antinoo in Antinoo

-Osiride e la fondazione di Antinopoli rappresentano strumenti di integrazione culturale e religiosa, capaci di unire Egitto, province orientali e comunità greche attorno a un modello condiviso di rinascita e rigenerazione. La diffusione del culto attraverso statue, medaglioni e la partecipazione delle élite locali illustra la stretta connessione tra strategia politica, ideologia imperiale e rappresentazione simbolica. In tale prospettiva, la vicenda di Antinoo offre un esempio paradigmatico di come religione, arte e potere possano convergere per rafforzare la centralità del princeps, delineando un modello di governance fondato su coesione, stabilità e continuità imperiale

Paolo Santagata
Padre Tempo sul sentiero dei Triumphi. Note sulle raffigurazioni del Trionfo del Tempo nei manoscritti petrarcheschi del XV e XVI secolo pp. 123-132
Father Time on the Path of Triumphi. Notes on the Depictions of the Triumph of Time in Petrarchan Manuscripts of the 15th and 16th Centuries

Abstract. "Mezzo classica e mezzo medievale, mezzo occidentale e mezzo orientale, questa figura illustra tanto la grandiosità astratta di un principio filosofico quanto la voracità maligna di un demone distruttivo, e appunto questa ricca complessità dell'immagine nuova spiega il frequente apparire e il diverso significato del Padre tempo nell'arte rinascimentale e barocca". Con queste parole Erwin Panofsky introduce l'affascinate e complessa storia iconografica di Padre-Tempo. Nel capitolo Il Padre Tempo (Studi di iconologia: i temi umanisti nell'arte del Rinascimento, 1939), Panofsky mette in luce l'entità del contributo che i Triumphi petrarcheschi hanno fornito alla costruzione di questa figura. Prova ne è il fatto che, fra gli esempi forniti per mostrare la sua evoluzione, ben cinque sono ricavati dalle illustrazioni dei Triumphi. Nel panorama generale delle illustrazioni dei Triumphi è dunque possibile osservare la completa trasformazione di questa figura, che diventerà poi dominante nelle successive illustrazioni. Lo scopo del saggio è ricostruire l'evoluzione di questa figura all'interno delle illustrazioni dei manoscritti petrarcheschi italiani e francesi. È mia intenzione mettere in luce quali elementi provengono dalle poche indicazioni testuali presenti nel capitolo petrarchesco Triumphus Temporis e quali invece hanno una origine esterna a poema. Nell'articolo, inoltre, si vogliono illustrare i casi in cui i miniatori rappresentano Padre Tempo con varianti iconografiche inedite e, a prima vista, difficili da spiegare.

Riccardo Prinzivalli
La ruota degli esposti dell'Ospedale Grande del Santo Spirito di Palermo pp. 133-139
The foundling wheel of the Ospedale Grande del Santo Spirito in Palermo

Abstract. Lo studio presenta nuove acquisizioni sulla ruota degli esposti dell'Ospedale Grande del Santo Spirito di Palermo e un inedito lavabo da sacrestia caratterizzato dal monogramma bernardiniano proveniente dall'antica chiesa del nosocomio. La storia del brefotrofio è ricostituita a partire dalla fondazione dell'ospedale fino alla sua soppressione, inoltre, attraverso la lettura incrociata di documenti e mappe viene individuata la posizione esatta della camera della nutrice maggiore e della ruota.

Fina Serena Barbagallo
Nuove acquisizioni documentarie sul ciclo di Sebastiano Monaco nella chiesa di Sant'Agrippina a Mineo: datazione e revisione iconografica pp. 141-154
New Archival Findings on the Cycle by Sebastiano Monaco in the Church of Sant'Agrippina in Mineo: Dating and Iconographic Reassessment

Abstract. Il presente contributo propone una revisione cronologica e un riesame iconografico del ciclo di affreschi realizzato da Sebastiano Monaco, pittore catanese attivo tra la seconda metà del XVIII secolo e il 1799, nella chiesa di Sant'Agrippina a Mineo (Catania). Lo studio nasce dal recente ritrovamento di documenti d'archivio inediti, segnalati da Don Matteo Mangioglio e attualmente conservati presso l'Archivio storico parrocchiale della stessa chiesa. Grazie a una serie di carte datate tra il 1785 e il 1787 – tra cui contratti, note di spesa e ricevute di pagamento – è stato possibile retrodatare con maggiore precisione l'intervento decorativo di Monaco, collocandone l'esecuzione tra il 1787 e il 1788. Particolarmente significativi risultano i documenti relativi allo stuccatore Giovanni Gianforma (attivo tra il 1775 e il 1799), originario di Palermo e all'epoca operante a Spaccaforno (oggi Ispica), nei quali si fa esplicito riferimento alla collaborazione contemporanea con un "Pittore", da identificare con Sebastiano Monaco. Un biglietto di pagamento del 1787, che riporta il nome dell'artista, ne conferma il diretto coinvolgimento nel cantiere. L'attribuzione del ciclo non è mai stata oggetto di discussione, essendo attestata con certezza dalla firma autografa apposta nei tre affreschi principali: Sant'Agrippina respinge l'assalto dei Saraceni presso le mura di Mineo, Traslazione del corpo di Sant'Agrippina e Sant'Agrippina riceve da Cristo il patrocinio sulla città di Mineo, in cui compare la formula "Sebastiano Monaco inventò e pinse", che evidenzia non solo la paternità esecutiva ma anche la responsabilità ideativa del ciclo. Lo studio ha inoltre permesso una revisione critica dei titoli delle singole scene, offrendo una lettura iconografica più puntuale e coerente con il contesto liturgico e devozionale del complesso ecclesiastico. Queste nuove acquisizioni consentono di definire con maggiore esattezza il catalogo delle opere certe di Sebastiano Monaco, precisarne la cronologia, ricostruirne le dinamiche operative e contribuire in modo significativo alla comprensione del suo linguaggio pittorico e del ruolo da lui svolto nel panorama artistico della Sicilia orientale nella seconda metà del Settecento.

Francesco Melia
Ritratto di famiglia in un esterno: Giuseppe D'Alì e Rosalia Bordonaro con i figli nel 1858 pp. 155-159
Family portrait in an outdoor setting: Giuseppe D'Alì and Rosalia Bordonaro with their children in 1858

Abstract. Il saggio presenta le vicende storiche di un ritratto di famiglia, in collezione privata trapanese, di autore ignoto della seconda metà del XIX secolo. L'analisi dell'opera è il motivo per rivedere la storia di due delle famiglie più influenti della grande borghesia siciliana: i D'Alì da una parte e i Bordonaro dall'altra. Il dipinto è rimasto sinora inedito e il saggio ha lo scopo di rendere pubblico alla pletora degli studiosi un'opera significativa e rara di autore al momento ignoto.

Marcello Nocera
La decorazione in Sicilia durante il Ventennio. Le opere ritrovate di Giovanni Rosone pp. 161-180
Decoration in Sicily during the "Ventennio". The Rediscovered Works of Giovanni Rosone

Abstract. Attraverso il presente contributo si restituiscono i risultati dell'indagine svolta su tre casi studio selezionati all'interno del corpus di opere eseguite in Sicilia da Giovanni Rosone: l'apparato decorativo di Borgo Giigino Gattuso in provincia di Caltanissetta, ora Borgo Petilia; di Borgo Antonio Callea in provincia di Agrigento; e dell'ex Casa del Goliardo a Palermo. Opere nate in seno alla politica culturale portata avanti dal fascismo, dove l'Arte funge da mezzo di propaganda, queste venivano erroneamente indicate come disperse nell'unica monografia dedicata all'artista. Tramite la consultazione dei documenti custoditi presso l'Archivio Rosone e i sopralluoghi effettuati in loco è stato possibile rinvenire quasi tutti i lavori realizzati dallo scultore palermitano, analizzarne le caratteristiche del modellato e testimoniarne le attuali condizioni conservative.

Federico Fazio
Architettura e arte tra le due guerre: il monumento al cardinale Dusmet a Catania pp. 181-191
Architecture and art between the two wars: the monument to Cardinal Dusmet in Catania

Abstract. Nel centro storico di Catania, piazza San Francesco d'Assisi rappresenta un nodo urbano di rilievo, formatosi dopo il terremoto del 1693 all'incrocio tra via Crociferi e via Vittorio Emanuele. Circondata da edifici storici come la chiesa di San Francesco, palazzo Gravina-Cruyllas (casa natale di Vincenzo Bellini) e palazzo Platania, la piazza ha assunto nel tempo un ruolo simbolico e politico; in epoca borbonica ospitò la statua di Ferdinando I delle Due Sicilie, poi rimossa dopo l'Unità d'Italia. Nel 1931, in occasione del centenario della morte di Bellini e dell'inaugurazione del museo belliniano, fu celebrata la figura del cardinale Dusmet (già vescovo di Catania), noto per il suo impegno sociale. Un comitato tecnico, guidato dal duca di Carcaci, promosse la realizzazione di un monumento, affidando il progetto all'architetto Raffaele Leone; il concorso per la scultura fu vinto da due artisti siciliani, Silvestre Cuffaro e Domenico Maria Lazzaro. Il presente contributo si propone di ricostruire il contesto storico, artistico e istituzionale che ha condotto alla realizzazione del monumento, evidenziando il ruolo dei protagonisti coinvolti e analizzando le dinamiche culturali che caratterizzarono Catania nel periodo tra le due guerre.

Marta Mangiapane
La rivista DYN: laboratorio sperimentale di arte visiva, ricerca antropologica e trasformazione sociale pp. 193-200
DYN Magazine:An experimental laboratory of visual art, anthropological research, and social transformation

Abstract.): La rivista DYN, fondata da Wolfgang Paalen in Messico nel 1942, rappresenta una delle esperienze editoriali più innovative del Novecento. Nata come laboratorio sperimentale di arte visiva, ricerca antropolo-

gica e pensiero filosofico, DYN promosse un'idea di surrealismo rinnovato, fondato sul concetto aristotelico del "possibile" (dynaton). In sei numeri pubblicati fino al 1944, la rivista integrò contributi di artisti e intellettuali internazionali, esplorando il dialogo tra arte, scienza, etnografia e spiritualità. Paalen, figura centrale del progetto, valorizzò le culture precolombiane e totemiche, opponendole alla visione patriarcale e razionalista europea. L'approccio editoriale, rigoroso e visionario, si rifletteva anche nel design sobrio e simbolico della rivista, culminando nell'ultimo numero con l'adozione della spirale come archetipo universale. DYN fu più di una pubblicazione: un vero dispositivo critico e creativo, capace di influenzare il pensiero artistico e intellettuale ben oltre i confini del surrealismo.

Floriana Savino
"Forse la bellezza del nostro gioco sta nel rovesciarlo". Itinerari per un differente approccio al monumento storico e all'immagine che un dato tempo dà di sé pp. 201-207
"Perhaps the beauty of our game lies in reversing it". Itineraries for a different approach to the historical monument and the image that a given time gives of itself

Abstract. Circondato da quattro possenti leoni di bronzo, nella Plaza del Espolón della città spagnola di Logroño, troneggia il monumento equestre di Baldomero Espartero. La prima pietra di un complesso commemorativo dall'iconografia accentuata risale al 27 febbraio 1872. Con un salto temporale di non poco conto, tra aprile e maggio 2024, l'artista Willem de Haan, con un maestoso colpo di genio, ha trasformato il colossale e intoccabile piedistallo in una modesta e accogliente casetta. "La casa (che sembra essere in vendita) aggiunge una prospettiva umana alla rappresentazione monumentale [...] Per quanto riguarda la mia 'privatizzazione' del monumento, ho aggiunto un ponte a cavallo della fontana circostante, offrendo così la possibilità agli abitanti di Logroño di accedere a uno spazio pubblico che è stato intoccabile per 130 anni della loro storia". L'intervento marcatamente intellettuale, a tratti ironico e rispettosamente impietoso di de Haan, spinge a riflettere su quale possa essere l'approccio più appropriato al cospetto di monumenti, manufatti e iconografie, che raccontano periodi storici attraversati da forze e memorie divisive e complesse. Sulla base di un ulteriore e ammirevole intervento, quello per la ristrutturazione esterna del Palazzo degli Uffici Finanziari di Bolzano ("Nessuno ha il diritto di obbedire" - da Hannah Arendt), il contributo si propone di affrontare i più recenti studi sull'iconologia e l'iconografia in relazione al fluire della Storia e ai sentimenti di molteplici collettività.

Alessandro Pinto
Dispositivi e Nachleben nelle opere di Andrea Di Marco pp. 209-218
Devices and Nachleben in the works of Andrea Di Marco

Abstract. Il contributo si propone di presentare la produzione artistica di Andrea Di Marco (Palermo, 1970 – 2012) focalizzandosi sul ruolo svolto nell'ultimo decennio di produzione dell'artista dai dispositivi visuali nel suo processo pittorico, in particolare la fotografia e il diaproiettore, e sull'archivio di immagini fotografiche da lui scattate e base della sua pittura figurati-

va, indagando così il rapporto tra image e picture che informa il suo lavoro. Interrogarsi sull'opera di Di Marco significa porsi in una prospettiva che consideri le sue opere come mixed media in cui confluiscono e sono espressi aspetti culturali legati tanto al contesto (interno ed esterno all'immagine) quanto alle pratiche. I quadri del pittore palermitano sono sotto questo punto di vista dei metapicture, non rappresentano solo sé stessi o ciò che viene percepito in esse, ma riflettono sulla natura stessa dell'immagine. L'artista palermitano scattava fotografie e ne proiettava nel suo studio al buio, in una sorta di camera oscura, le diapositive che diventavano la base sul quale produceva l'immagine pittorica, sul quale dipingeva. È un metodo estremamente denso che si realizza nei passaggi tra medium diversi e in cui ogni passaggio implica sguardi e modalità di visione differenti. Nella trasfigurazione pittorica, dall'oggetto fotografato alla tela, si scoprono infatti le latenze iconografiche intese come "Nachleben", sopravvivenze di motivi visuali legati sia alla pittura che alla fotografia.

Caterina Sanasi
Le rappresentazioni scultoree puerili di *Gesù Bambino* e *Maria Bambina.* Arte, devozione e tecniche plastiche nell'arte sacra pp. 219-229
The childlike sculptural representations of the Gesù Bambino and the Maria Bambina. Art, devotion, and plastic techniques in sacred art

Abstract. Il contributo esamina la storia e le rappresentazioni plastiche infantili nell'arte devozione legate alle figure di Gesù e Maria. Nel primo caso, il culto, inizialmente radicato nelle riflessioni evangeliche e nei commenti dei primi Padri della Chiesa, si diffuse grazie ai pellegrinaggi in Terra Santa e al presepe di Greccio realizzato da San Francesco d'Assisi nel 1223. Successivamente, Francescani, Domenicani e poi gli altri Ordini, contribuirono a consolidare la devozione, favorendo la produzione di statue policrome. Il Divino Infante venne raffiguravano in diverse pose: dal benedicente a quello con i simboli della Passione ma, soprattutto nel XVII secolo, rappresentò il tema della *vanitas* sottolineando il legame tra la vita terrena ed eterna. Tali opere, realizzate in materiali come legno, cartapesta, terracotta e cera, si diffusero anche nelle case aristocratiche e nei conventi femminili, acquisendo significati spirituali profondi. Particolare attenzione è data alle tecniche artistiche, descritte da Francisco Pacheco, che miravano a rendere gli incarnati delle statue vive e realistiche grazie all'uso di occhi di vetro e dettagli raffinati. Esempi emblematici legati alla tradizione napoletana sono lo Scarabattolo di Gesù Bambino della Real Cappella del Tesoro di San Gennaro, che unisce elementi della tradizione presepiale all'arte sacra, e la Maria Bambina della Chiesa di Santa Maria Regina Coeli, rara rappresentazione mariana centrata sul mistero della maternità.

Claudia Rosalia Giordano
Carte colorite all'uso di Francia pp. 231-238
Colored cards in the French style

Abstract. Il libro è un oggetto d'uso e al di là del suo valore informazionale di tipo testuale porta in sé una valenza di dati che afferiscono alla cultura materiale e ad un habitus construendi che si offre a campi di analisi differenziati. Frutto di scelte più o meno dettate da necessità conservative o estetiche, il libro, nella sua fisicità rappresenta un trasmettitore inconsape-

vole di segni che si sedimentano nel corso del suo peregrinare e in questo percorso si inserisce una riflessione su una delle tipologie di confezione più in voga tra il sec. XVIII e XIX, che presupponeva l'uso di carte decorate. Partendo da un censimento delle carte xilografate contenute all'interno degli istituti di conservazione di tutto il territorio siracusano, al fine di creare un repertorio di riferimento inteso come strumento di lavoro a corredo all'attività di catalogazione, sono stati identificati e codificati 477 ornati diversi, di cui molti di produzione bassanese che potrebbero rappresentare un primo nucleo di partenza per successive implementazioni.

Dario La Mendola
La *qualità* del cerchio. Estetica della Terra
The Quality *of the Circle.Aesthetics of the Earth*
pp. 239-252

Abstract. La tesi sostenuta in questo intervento consta di due parti. Nella prima parte viene raccontato, attraverso vari contributi– medici (B. Sablonnière, 2018), scientifici (S. Tagliagambe, 2020) e di filosofia della mente (D. Dennett, 2023)– che sussiste una correlazione ricorsiva tra il cervello umano e la Terra: il cervello rappresenta a sé stesso la Terra percorrendola, coltivandola, abitandola, e la Terra è rappresentata dal cervello grazie ai continui scambi percettivi con l'ambiente, i quali hanno permesso lo sviluppo delle emozioni nella nostra specie (P. Ekman, 1955). In queste "azioni" ricorsive affiora un problema importante, che è probabilmente la parte più affascinante di tale ricorsività: in che modo la Terra può essere raffigurata? La risposta viene fornita nella seconda parte, dimostrando che i primi geografi scelsero la forma circolare (F. Farinelli, 2003) per suggerirci che la Terra, essendo qualcosa di non misurabile (di non conoscibile) con certezza, non poteva che essere raffigurata come un'icona all'interno di un cerchio, in quanto, come il pi greco dimostra, nel rapporto raggio e circonferenza, accade qualcosa di estremamente misterioso.

Michele Bertolini
Stile cognitivo, visual skills e mental habits: un confronto tra la storia culturale dell'arte di Baxandall e l'iconologia di Panofsky via Bourdieu
Acomparison between Baxandall's cultural history of art and Panofsky's iconology: cognitive style and mental habits
pp. 253-262

Abstract. Lo storico dell'arte britannico Michael Baxandall è diffusamente ricordato nei manuali di cultura visuale come l'autore che per primo avrebbe coniato l'espressione "cultura visuale" (Visual Culture) all'interno del suo saggio più celebre, Painting and Experience in Fifteenth Century Italy del 1972, testo nel quale trova spazio la formula, tanto fortunata quanto problematica, di "occhio del Quattrocento". L'intervento intende aprire uno spazio di confronto critico tra la storia culturale e sociale dell'arte di Baxandall (aperta a scambi reciproci con la sociologia dell'arte di Pierre Bourdieu e l'antropologia culturale di Clifford Geertz) e l'iconologia di matrice panofskiana intorno al concetto di stile cognitivo e habitus mentale (mental habit), da intendersi come un gruppo di schemi inconsci, di principi interiorizzati in grado di unificare la maniera di pensare di un'epoca, dei quali lo studioso deve cercare di chiarificare i processi di formazione e assimilazione da parte dei singoli individui di una società, processi essenzial-

mente riconducibili al rapporto con l'educazione e con le istituzioni culturali. In Baxandall come in Panofsky è possibile prima di tutto riscontrare una comune radice filosofica neokantiana, per cui le forme dello sguardo risultano compenetrate e innervate da regole, schemi impliciti, orizzonti culturali di comprensione e interpretazione operanti nella nostra visione quotidiana del mondo come nella visione e lettura delle immagini. Attraverso la mediazione di Bourdieu, che curò la pubblicazione in francese di un capitolo del saggio di Baxandall e accolse la traduzione di Architettura gotica e filosofia scolastica di Panofsky scrivendone un'ampia postfazione, è possibile inoltre approfondire la relazione tra i due storici dell'arte, cogliendone affinità e differenze. Le abitudini visive e cognitive, culturalmente connotate nelle diverse epoche, permettono di gettare una luce più profonda sul significato culturale delle opere e delle immagini artistiche, estendendo e approfondendo quindi l'originario programma iconologico nella direzione di un approccio storico-sociale più ampio.

Claudio Gnoffo
Verso Santiago: una trascrizione di un'*Erlebnis* come aporia critica e fenomenologica pp. 263-270
Towards Santiago: A Transcription of an Erlebnis as a Critical and Phenomenological Aporia

Abstract. Il presente studio analizza *Verso Santiago* di Cees Nooteboom (2023) come un'opera che decostruisce la concezione lineare del pellegrinaggio. L'autore olandese trasforma la via sacra, definita da un chiaro *telos* e da una *taxis* strutturale, in una serie di deviazioni erranti, vere e proprie tattiche di deviazione. Questa rottura della linearità è una digressione che non è mero divagare, ma un preciso meccanismo ermeneutico e narrativo.
Il saggio indaga come la digressione esponga l'aporia fondamentale tra l'esperienza vissuta (*Erlebnis* fenomenologica) e la sua trascrizione narrativa. L'epifania del senso non si manifesta all'arrivo (il *telos* geografico e spirituale), ma nell'interruzione del cammino, dove il tempo individuale si scontra con il tempo storico. In questi momenti liminali, l'erranza diviene rivelazione del senso della memoria sedimentata, svelando la profonda continuità tra il presente del camminare e la storia della penisola iberica. La digressione, quindi, non solo configura la storia, ma riconfigura la percezione del lettore sul ruolo del viaggio come atto di coscienza storica e di ricerca esistenziale.

Dossier *speciale Roberto Cassanelli*

Luigi Agus
Un inserto speciale per Roberto Cassanelli pp. 271-273
A special insert for Roberto Cassanelli

Massimiliano David
Una produzione esclusiva: i dittici eburnei. Linee guida per una cronologia pp. 275-283
An exclusive production: ivory diptychs. Guidelines for a chronotypologi

Abstract. I dittici eburnei rappresentano uno degli interessi più vivi di Roberto Cassanelli: ebbe più volte occasione di avvicinarli e studiarli più volte in giro per il mondo e a Monza, il centro che lo accolse prima come direttore dei Musei Civici e poi come direttore del Museo del Tesoro del Duomo. In questa sede, dopo una premessa terminologica, è delineata una proposta di rassegna cronotipologica. Sono anche discusse le problematiche iconografiche e iconologiche.

Elisa Emaldi - Francesca Urbinati
Maranathà. Il medaglione in pasta vitrea "di smalto greco" del Museo Nazionale di Ravenna pp. 285-292
Maranathà. The "Greek Enamel" glass paste medallion from the National Museum of Ravenna

Abstract. Il contributo presenta un inedito medaglione in pasta vitrea databile al XIII secolo, appartenente al nucleo delle "Glaspasten", secondo il termine utilizzato da Hans Wentzel, al quale si deve il primo repertorio di tali manufatti. La superficie di questi oggetti, legati probabilmente ai pellegrinaggi, ospitava di solito iconografie quasi esclusivamente religiose che ricomprendono per lo più santi e scene del repertorio bizantino. Il medaglione qui presentato si distingue nel corpus (circa 200 esemplari), per le misure, superiori alla media (6,8 cm), e per l'iconografia: raffigura Cristo Risorto, a figura intera, che si erge entro una mandorla circondata da quattro angeli recanti i simboli della Passione. La scena rappresentata, dettagliata nonostante le minute proporzioni, non è riconducibile a una matrice certa: non sono raffigurati né gli elementi iconografici tipici dell'arte bizantina pertinenti all'*Anastasis* (le porte degli Inferi divelte, il riscatto dei Progenitori) né quelli già affermati nella rappresentazione del Risorto nell'arte occidentale, come il vessillo e la tomba vuota. Mettendo in relazione il medaglione ravennate con altri tre simili, probabilmente riferibili allo stesso stampo (uno, a Berlino, perduto, uno a Roma e uno a Salonicco), il contributo prenderà in esame l'iconografia del manufatto e la sua funzione originaria, ricostruendo l'iter collezionistico che lo ha condotto a Ravenna.

Silvia Sanfilippo
Un progetto integrato per la conservazione e la valorizzazione delle Terme Taurine di Civitavecchia (RM) pp. 293-300
An integrated project for the conservation and enhancement of the Taurine Baths of Civitavecchia (RM)

Abstract. Il presente contributo vuole essere un tentativo di contestualizzazione di un'area archeologica che, pur essendo un'importante testimonianza storica per Civitavecchia (RM), soffre attualmente di uno scarso interesse turistico. La conoscenza approfondita del sito, sotto tutti i suoi aspetti, si è rivelata indispensabile per individuare le principali cause di degrado e proporre delle linee guida per il restauro conservativo, la manutenzione programmata e la musealizzazione dei vari ambienti termali. Le Terme Taurine

(o Terme di Traiano) sono un complesso termale romano di circa 20.000 mq, totalmente immerso nel verde e ubicato a 4 km di distanza dal centro cittadino. Il sito, costruito in età tardo-repubblicana è stato poi ampliato da Traiano nel II secolo d.C. L'attuale aspetto degli ambienti termali è frutto dei pesanti restauri e ricostruzioni succedutesi a partire dagli inizi del Novecento. Attraverso un'attenta analisi visiva e lo studio della documentazione storica è stato possibile individuare le tecniche esecutive e lo stato di conservazione dei paramenti murari, dei pavimenti musivi e dei rivestimenti parietali. Il problema della conservazione delle Terme, oggi in stato di parziale abbandono, interessa vari aspetti del restauro, legati ai molteplici fattori (tra cui la vastità dell'area e la mancata manutenzione sistematica). L'articolo, oltre a presentare i risultati di un processo conoscitivo utile a fornire le basi per un piano di conservazione preventiva, si pone come obiettivo quello di realizzare un progetto di valorizzazione che possa sensibilizzare le istituzioni competenti e la comunità locale riguardo il potenziale del sito .

Susanna Pighi
Ritorno alle origini: il vescovo Giovanni Battista Scalabrini e i restauri della cattedrale di Piacenza fra Otto e Novecento pp. 301-308
Back to the origins: Bishop Giovanni Battista Scalabrini and the Restoration of Piacenza Cathedral between the 19th and 20th Centuries

Abstract. Il contributo intende sottolineare aspetti poco noti dell'ingente campagna di restauri del duomo di Piacenza promossa da Giovanni Battista Scalabrini tra Otto e Novecento. Il tema fu affrontato da Roberto Cassanelli nel catalogo *Gotico, neogotico, ipergotico: architettura e arti decorative a Piacenza, 1856-1915*, a cura di M. Dezzi Bardeschi (1984). Nell'intento di ripristinare l'assetto romanico dell'edificio, furono staccati affreschi, rimossi altari e stucchi barocchi, si riscoprirono elementi architettonici e decorativi trecenteschi, si commissionarono pitture, si pose mano alla facciata con disfacimenti, recuperi e integrazioni. Le fonti, i progetti e le immagini d'epoca, la lettura dei quotidiani coevi, il confronto con opere effettuate in provincia consentono di comprendere con quale spirito critico fu accolto da opinione pubblica e addetti ai lavori l'intervento. Nello specifico verranno considerati i disegni e i bozzetti quasi sconosciuti per la decorazione, dovuti a Eugenio Cisterna (Genzano, 1862-1933), incaricato di realizzare dipinti murali neomedioevali, e a Luigi Morgari (Torino, 1857-1935), che restaurò e integrò le pitture antiche riemerse nelle absidiole del duomo.

Anna Còccioli Mastroviti
Testimonianze edite e inedite per il neomedievalismo: il sistema urbano di Grazzano Visconti pp. 309-317
Published and unpublished evidence of neo-medievalism: the urban system of Grazzano Visconti

Abstract. Giuseppe Visconti (Milano 1879- 1941), conte di Lonate Pozzolo, nutriva un ambizioso progetto: restaurare il castello di Grazzano nella campagna piacentina, che la famiglia aveva ereditato nel 1884 dagli Anguissola, riqualificare il contesto, conferire nuovo impulso allo sviluppo produttivo e commerciale. Il borgo di Grazzano Visconti, vero e proprio sistema urbano neomedievale, costituisce un capitolo interessante della storia del

revival, tutelato ai sensi della Parte II del Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio. Questo contributo intende affrontare tre nodi problematici: i primi due, strettamente correlati, riguardano la committenza nobiliare, le sue scelte di gusto e il sistema delle architetture approdate a un traguardo urbanistico nel quale la cultura del revival medievale ha sollecitato la committenza e l'architetto, Alfredo Campanini (1873-1926), a interventi di reinvenzione /ricreazione. Il terzo nodo riguarda il contesto nel quale si cala l'invenzione di Grazzano, con interferenze con la cultura e le soluzioni messe a punto in Lombardia e in Piemonte e quelle dei movimenti internazionali, ma anche l'*Aemilia Ars*, fondata a Bologna alla fine dell'Ottocento da un gruppo di nobili e artisti riuniti attorno ad Alfonso Rubbiani "visionario esteta".

Francesco Baccanelli
Per la grafica lombarda del Seicento: segnalazioni dalle raccolte dei Musei Civici di Monza pp. 319-327
For seventeenth-century Lombard graphics: reports from the Col-lections of the Civic Museums of Monza

Abstract. La raccolta di stampe dei Musei Civici di Monza, ente di cui Roberto Cassanelli è stato per alcuni anni conservatore, conta più di tredicimila esemplari. Si tratta di un fondo eterogeneo, ancora in fase di catalogazione, che comprende opere che vanno dal Rinascimento al Novecento. Il gruppo delle incisioni lombarde del Seicento appare cospicuo sia in termini strettamente quantitativi, sia per ciò che riguarda il numero degli artisti presenti: più che su opere già ampiamente studiate, come il nucleo di stampe su disegno di Cesare Fiori e di Johann Cristoph Storer, il contributo intende soffermarsi su opere poco note o del tutto sconosciute. Ciò consentirà di migliorare le conoscenze della vicenda artistica di Giacomo Cotta, noto soprattutto come autore delle acqueforti del celebre festival book pubblicato in ricordo dell'entrata di Maria Anna d'Austria a Milano nel 1649, poiché le raccolte monzesi ospitano quattro sue incisioni finora sfuggite ai tentativi di catalogazione della produzione dell'artista. Le stampe sconosciute o poco note realizzate su disegno di Carlo e di Filippo Biffi, invece, ci daranno la possibilità di fare il punto sulla grafica di due versatili ed estrosi disegnatori della Milano barocca sorprendentemente trascurati dalla critica. Una rara incisione su disegno di Francesco Paglia sarà, infine, l'occasione per una valutazione dell'arte incisoria secentesca nelle province lombarde dominate dalla Repubblica di Venezia. .

Letizia Lodi
Il disegno preparatorio di Andrea Appiani: una recente acquisizione per la Pinacoteca di Brera pp. 329-333
AndreaAppiani's preparatory drawing: a recent acquisition for the Pinacoteca di Brera

Abstract. Il contributo illustra la vicenda dell'acquisizione da parte del Ministero della Cultura dello splendido disegno preparatorio di Andrea Appiani, *Testa di fanciullo*, per una delle lunette affrescate raffigurante la Giustizia. Dipinte nel 1808 nella Sala del Trono di Palazzo Reale di Milano, vennero danneggiate dai bombardamenti del 1944 e sistemate in deposito a Villa Carlotta (Tremezzo) dal 1964 ed esposte per alcuni mesi alla Mostra dedica-

ta all'artista, sempre a Palazzo Reale (settembre 2025-11 gennaio 2026). Il contributo intende anche mostrare l'importanza dell'attività di tutela svolta dagli Uffici Esportazione delle Soprintendenze, che comporta velocità di intervento, aggiornamento agli studi, e spesso il dover affrontare conflitti e ricorsi alle proposte del notevole interesse inerenti le opere presentate alle Commissioni, è infatti grazie a tale attività se molte opere sono entrate a far parte delle collezioni dei musei italiani. Si da anche conto degli studi più recenti del corpus pittorico e grafico di Appiani, compresi i cartoni conservati al *Cabinet des dessins du Louvre*, tra i quali uno raffigurante la *Giustizia*, accostabile al disegno oggetto del saggio

Cecilia Ghibaudi
Massimo d'Azeglio, Stefano Stampa e Tommaso Grossi: Sepoltura di Pagano da I Lombardi alla prima Crociata, disegno 1843 c. pp. 335-343
Massimo d'Azeglio, Stefano Stampa and Tommaso Grossi: Sepoltura di Pagano from I Lombardi alla prima Crociata, drawing, c. 1843

Abstract. Amante dell'arte, collezionista lui stesso e pittore dilettante, Stefano Stampa figlio di Teresa Borri Stampa, seconda moglie di Alessandro Manzoni, fu allievo di Massimo d'Azeglio (imparentato con la famiglia Manzoni) di cui possedeva un certo numero di dipinti lasciati poi all'Accademia di Belle Arti di Milano. È emerso ora da una collezione privata un disegno inedito dell'aristocratico torinese con la dedica allo stesso Stampa. Il soggetto deriva dal poema in quindici canti di Tommaso Grossi *I Lombardi alla prima Crociata* edito da Vincenzo Ferrario (Milano, 1826), da cui Giuseppe Verdi trasse il melodramma omonimo andato in scena al Teatro alla Scala nel 1843. La composizione, dalle forti valenze risorgimentali, si chiude con il trapasso e la sepoltura di Pagano, nobile lombardo recatosi in Terra Santa per espiare la tremenda colpa dell'omicidio del padre. Egli è fratello di Arvino, signore di Rho, partito con i Crociati per conquistare il Santo Sepolcro. Per la dedica a Stefano Stampa lo splendido disegno non può essere datato prima del 1837, anno del matrimonio di Manzoni con Teresa Borri Stampa ed andrebbe più sensatamente collocato intorno al 1843, anno della prima esecuzione del melodramma verdiano.

Giancarlo Germanà Bozza
La fotografia nella ricerca archeologica in Sicilia tra XIX e XX secolo pp. 345-353
Photography in archaeological research in Sicily between the 19th and 20th centuries

Abstract. La storia della fotografia archeologica è strettamente legata allo sviluppo della fotografia stessa. Fin dai primi giorni della fotografia nel XIX secolo, gli archeologi hanno riconosciuto il valore di questa nuova tecnologia per documentare i loro scavi e reperti. Uno dei pionieri della fotografia archeologica fu John Beasley Greene, un fotografo e archeologo francese che nel 1853 documentò i suoi scavi in Egitto con fotografie. Queste immagini non solo fornivano una registrazione visiva dei siti, ma aiutavano anche a preservare informazioni che potevano andare perdute nel tempo.
Tra il XIX ed il XX secolo anche la ricerca archeologica in Sicilia trovò nell'uso della fotografia uno strumento fondamentale per documentare le indagini archeologiche sul campo e lo studio dei reperti. Tra i primi archeologi che si avvalsero della fotografia possiamo ricordare Francesco Saverio

Cavallari, autore di una fondamentale ricerca archeologica che portò alla prima ricostruzione della topografia archeologica di Siracusa. Un uso sistematico della fotografia si deve soprattutto all'archeologo roveretano Paolo Orsi, che possiamo considerare il padre della ricerca archeologica in Sicilia insieme ad Antonino Salinas. Le ricerche di entrambi questi studiosi sono puntualmente documentate da fotografie. Obiettivo di questo studio è analizzare l'importanza della fotografia in un momento delicato si ponevano le basi della ricerca archeologica in Sicilia .

Rassegna

Floriana Savino
"Provando a reclamare il cielo".Al Photography Grant on Industry and Work 2025 trionfano le ali di Sheida Soleimani pp. 355-358
"Trying to Reclaim the Sky."At the Photography Grant on Industry and Work 2025, Sheida Soleimani's Wings Triumph

Martina Sanzeri
Come Pietre di Noemi Mirata: memoria, passeggiata e condivisione pp. 359-364
Come Pietre by Noemi Mirata: Memory, Walking, and Sharing

Alessandro Pinto
Diaporia di una città. "Luogo comune" di AndresAparicio eAndrea Di Marco all'Istituto Cervantes di Palermo pp. 365-369
Diaporia of a City. "Common Place" byAndresAparicio and Andrea Di Marco at the Cervantes Institute in Palermo

Alessia Francesca Coppolino
India. Di bagliori e fughe. 28 voci per un racconto plurale pp. 371-375
India. Of Glimmers and Getaways. 28 Voices for a Plural Tale

Recensioni

Roberto D'Angelo
Le tecniche della pittura medievale nel volume di Virginia Caramico: un'inedita indagine tra procedimenti, materiali e percezione pp. 377-385
The techniques of medieval painting in Virginia Caramico's book: an unprecedented investigation of procedures, materials and perception

Marzia Cillari
La potenza del mandorlo. Percorsi simbolici tra mito, religione, arte e tradizioni nel saggio di Franco Camba
The Power of the Almond Tree. Symbolic Paths Through Myth, Religion, Art, and Tradition in Franco Camba's Essay
pp. 387-390

Paola Nicita
Muralismo e moralismi. Taccuini di viaggio da Parigi a Tunisi passando per Bèe (Collettivo FX)
Muralism and Moralism. Travel Notebooks from Paris to Tunis via Bèe (Collettivo FX)
pp. 391-393

Tabea Badami
Rito e potere. Pier Paolo Pasolini e l'arte contemporanea
Ritual and Power. Pier Paolo Pasolini and Contemporary Art
pp. 395-398

Sara Barbini
AZ Carrington: il ritratto caleidoscopico di un'artista
AZ Carrington: A Kaleidoscopic Portrait of an Artist
pp. 399-403

Serena Giordano
Street art e nuovo muralismo a Palermo nel volume di Diego Mantoan, Giovanni Scotti
Street art and new muralism in Palermo in the book by Diego Mantoan, Giovanni Scotti
pp. 405-407

Floriana Savino
Storie di corpi e d'Anarchia. Due libri, un progetto fotografico e un'ode al mito
Stories of Bodies and Anarchy: Two Books, a Photography Project, and an Ode to Myth
pp. 409-414

News

Redazione
News da ABAPA - *News from ABAPA*
pp. 415-434

Indice e abstract

pp. 435-450